

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

**Conservación y restauración de esculturas en yeso en la  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Judit María Gasca Miramón**

DIRECTORES

**Ana María Calvo Manuel**

**José María Luzón Nogué**

Madrid

*Universidad Complutense de Madrid*  
*Facultad de Bellas Artes*



TESIS DOCTORAL

**CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE ESCULTURAS EN YESO  
EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**

Memoria para optar al grado de doctora presentada por  
**JUDIT MARÍA GASCA MIRAMÓN**

Directores

Ana María Calvo Manuel  
José María Luzón Nogué

*Madrid, 2019*



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

**CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE ESCULTURAS EN YESO EN LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA PRESENTADA POR

**JUDIT MARÍA GASCA MIRAMÓN**

Directores

Ana María Calvo Manuel  
José María Luzón Nogué

Madrid, 2019





UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS  
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. JUDIT MARÍA GASCA MIRAMÓN,  
estudiante en el Programa de Doctorado EN BELLAS ARTES,  
de la Facultad de Bellas Artes ☒ de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE ESCULTURAS EN YESO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO


y dirigida por: ANA MARÍA CALVO MANUEL Y JOSÉ MARIA LUZÓN NOGUÉ

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 3 ☒ de junio 2019 ☒

  
Fdo.: JUDIT GASCA MIRAMÓN

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en  
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.





## AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que han intervenido de una u otra forma en la recuperación y reinstalación de la *Galería de Esculturas* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, como consecuencia, en el desarrollo de este trabajo de investigación; y a todas ellas quiero expresar mi agradecimiento. En primer lugar, a mis directores Ana María Calvo Manuel, por su amplio conocimiento y experiencia en el ámbito de la conservación y restauración, por el apoyo y ánimo que siempre me ha prestado; y José María Luzón Nogué, que como profundo conocedor y amante de la escultura clásica, supo ver la belleza e importancia de la colección que se conservaba repartida por distintas estancias del edificio de la Academia, por sus recomendaciones y sabios consejos; a mis compañeras restauradoras, Silvia Viana y Ángeles Solís, sin las que este trabajo nunca hubiera sido posible; a Ramón González de Amezúa, quien apoyó el proyecto cuando se lo presentamos en 1998 desde la Universidad Complutense; a la Comisión de Administración de la Academia, que no ha escatimado esfuerzos; a la sección de escultura, que ha establecido y debatido criterios; a Julio López Hernández, a quien se debió la difícil tarea de saber ubicar, con su particular visión profesional, las esculturas en los espacios disponibles. Sería también muy amplia la lista de personas que han participado en el estudio de las colecciones, pero me gustaría destacar a Carmen Alonso, profunda conocedora de las excavaciones de Carlos III en Nápoles y del conjunto de la Villa de los Papiros; a David Viana, nuestro radiólogo de cabecera; Almudena Negrete, que se ha especializado en la colección de Mengs; a Jorge García Sánchez y Lola Sánchez-Jaúregui, que nos han proporcionado también muchos de los documentos que han ayudado a completar fechas clave en la formación de la colección; a Enrique Saenz de Sampedro y sus maravillosas fotos; a Enrique Parra y Christian Diezt; y a los alumnos de doctorado que han pasado por la Academia, a quienes se debe gran parte de las explicaciones gráficas y documentales que figuran en las salas. Y a todos los que de alguna manera, me han apoyado y ayudado en este trabajo, y que sería difícil dar cabida en estas breves líneas.





## ABREVIATURAS

<b>AEA</b>	Archivo Español de Arte
<b>AES</b>	Archivo Embajada Española Santa Sede
<b>AGP</b>	Archivo General de Palacio
<b>ASR</b>	Archivio di Stato di Roma
<b>CAI AAA</b>	Centro de Asistencia a la Investigación de Arqueometría y Análisis Arqueológico. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid
<b>CSIC</b>	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
<b>EDX</b>	Energía dispersiva de rayos X
<b>FUV</b>	Fluorescencia ultravioleta
<b>ICP-MS</b>	Espectrometría de masas con plasma de acoplamiento inductivo
<b>IPAFBA</b>	Inventario del Patrimonio de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid
<b>MEB</b>	Microscopía electrónica de barrido
<b>MO</b>	Microscopía óptica
<b>RABASF</b>	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
<b>RI</b>	Reflectografía infrarroja



*Para Mateo*





*Un vaciado del natural. Taller de cerámica Haviland en Auteuil (1887). Édouard Dantan (1848- 1897)*

## ÍNDICE

<b>Resumen y palabras clave .....</b>	<b>15</b>
<b>Abstract and keywords .....</b>	<b>17</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>19</b>
<b>1. la colección de esculturas vaciadas en yeso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: estado de la cuestión .....</b>	<b>25</b>
1.1. Las colecciones de yesos .....	25
1.2. La historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando .....	28
1.3. Los inventarios y los catálogos .....	29
1.4. Las reuniones nacionales e internacionales sobre la conservación de las colecciones de yesos.....	30
1.5. Los tratamientos de conservación y restauración.....	31
<b>2. Vicisitudes históricas en la colección de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando .....</b>	<b>33</b>
<b>3. La elaboración de vaciados en yeso con procedimientos tradicionales.....</b>	<b>49</b>
3.1. Elementos para la identificación de vaciados .....	64
<b>4. Los materiales de manufactura y «compostura» a través de los documentos de archivo.....</b>	<b>75</b>
4.1. Las «cuentas» de Juan Domingo Olivieri .....	76
4.2. Los vaciados de la colección de Isabel de Farnesio .....	79
4.3. Juan Pascual de Mena .....	81
<b>5. Criterios de intervención históricos .....</b>	<b>89</b>
5.1. Criterios históricos de limpieza de superficies.....	89

5.2. Criterios históricos de consolidación de estructuras y reintegración volumétrica. Los añadidos .....	94
5.3. Criterios actuales de conservación y restauración de vaciados .....	99
<b>6. El yeso y sus calidades en la formación de vaciados .....</b>	<b>101</b>
6.1. Técnicas analíticas en la identificación de materiales .....	109
6.1.1. Análisis químicos.....	110
6.1.2. Estudios radiológicos .....	114
<b>7. Estado de conservación de la colección .....</b>	<b>121</b>
7.1. Factores de alteración .....	121
7.1.1. Alteraciones de origen físico-químico .....	123
7.1.2. Alteraciones de origen biológico .....	132
7.1.3. Alteración de pigmentos .....	133
7.1.4. Factores antrópicos .....	135
<b>8. Tratamientos históricos y actuales de limpieza de superficies .....</b>	<b>143</b>
8.1. Esculturas blanqueadas con aglutinante a base de cola .....	144
8.2. Esculturas pintadas con aglutinante oleoso .....	153
8.3. El tratamiento de la superficie con Anjusil®.....	172
<b>9. Casos de estudio.....</b>	<b>181</b>
9.1. <i>Sileno con Dionisos niño</i> (colección Borghese) .....	181
9.2. <i>Hermes Loghios</i> (colección Ludovisi).....	197
<b>10. Conservación preventiva de los yesos restaurados.....</b>	<b>217</b>
<b>11. Cronología en la formación de la galleria de yesos de la Academia .....</b>	<b>219</b>
<b>12. Conclusiones.....</b>	<b>265</b>



<b>Bibliografía</b> .....	<b>271</b>
<b>ANEXO I. GLOSARIO DE TÉRMINOS</b> .....	<b>285</b>
<b>ANEXO II. DOCUMENTOS</b> .....	<b>289</b>
<b>Documento 1.</b> Lista de los moldes de las esculturas del palacio del Real Sitio de San Ildefonso enviados a la Academia .....	<b>291</b>
<b>Documento 2.</b> Documento notarial de Velázquez para la fabricación de los yesos. ...	<b>295</b>
<b>Documento 3.</b> Las restauraciones de Antonio Dumandre .....	<b>347</b>
<b>Documento 4.</b> Adquisición de modelos en yeso .....	<b>349</b>
<b>Documento 5.</b> Vaciados de la Academia siglo XVIII.....	<b>353</b>
<b>Documento 6.</b> Carta del conserje D. José Arnedo .....	<b>365</b>
<b>Documento 7.</b> Procedimientos para hacer vaciados en el taller de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando .....	<b>367</b>
.	
<b>ANEXO III. ANALÍTICA</b> .....	<b>371</b>
Análisis EDX	
Imágenes SEM	
Elementos traza	



## RESUMEN

### **Conservación y restauración de esculturas en yeso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**

La utilización de modelos en yeso de las esculturas de la Antigüedad Clásica para la enseñanza de los artistas dio lugar en el pasado a la creación de gipsotecas o galerías históricas. Actualmente se conservan muchas de estas piezas que permiten el conocimiento de aquellas colecciones y constituyen una importante fuente documental en la que se registra la evolución del gusto en Europa durante siglos, las antiguas restauraciones, las modificaciones sobre la obra original, el trabajo en los talleres, los contratos de su manufactura, entre otros aspectos. En el presente, las galerías de esculturas en yeso se enfrentan al problema de su conservación, perdido ya su uso docente. En España, una de las colecciones más completas es la que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en cuyo proyecto de conservación se lleva trabajando desde hace años. El desarrollo de nuevos métodos de limpieza, junto con el estudio analítico y técnico del amplio abanico de obras de distinta procedencia que comprende, ha dado lugar al impulso necesario para la conservación de otras muchas colecciones europeas.

La investigación continuada y sistemática sobre una colección de escultura que comparte un mismo material y una historia común, como es el caso de más de un millar de vaciados en yeso que conserva la Real Academia, ha hecho posible la revisión de la documentación, conservada fundamentalmente en archivos, la bibliografía publicada y las restauraciones llevadas a cabo antiguamente y durante los últimos veinte años sobre la colección de vaciados en yeso.

En este estudio se comienza con una revisión bibliográfica sobre las distintas colecciones de vaciados de la Academia, clasificadas según su procedencia; la historia de la Real Academia de San Fernando, que abarca desde la Junta Preparatoria hasta nuestros días; la revisión de los inventarios y catálogos; la importancia de las reuniones nacionales e internacionales sobre la conservación de las colecciones de yesos para la puesta en valor de las mismas y, por último, las publicaciones más recientes sobre tratamientos de conservación y restauración.

También se analizan los acontecimientos históricos que determinaron la formación de la colección y, en gran medida, el estado de conservación de la misma en la actualidad. Sucesivos capítulos están dedicados a los métodos de elaboración de vaciados en yeso mediante procedimientos tradicionales, y a los elementos que han permitido la identificación de los mismos dentro de la colección que nos ocupa. Así se han establecido unas fechas significativas para la formación e historia de la colección

de yesos de la Academia a través de los documentos de archivo y de las publicaciones existentes.

A través de las intervenciones en las obras y de la documentación de archivo se han podido determinar los materiales usados tanto en su manufactura como en la «compostura» de muchas de las obras, y los escultores y formadores que intervinieron en ellas, como es el caso de Juan Domingo Olivieri o Juan Pascual de Mena.

Se aborda ampliamente el tema de los criterios de intervención sobre vaciados de yeso, tanto históricos como actuales, prestando especial atención a las consolidaciones estructurales, los añadidos volumétricos y los diferentes tipos de blanqueamientos y limpieza de superficies.

La parte empírica de la investigación se centra en las técnicas analíticas aplicadas para la identificación de materiales y la determinación de las calidades de los yesos analizados, como las gammagrafías, la microscopía electrónica de barrido y la energía dispersiva de rayos X; el estudio de los factores de alteración de origen físico-químico, biológico y antrópico, que describen y explican el estado de conservación de las obras; y, por último, y como consecuencia de lo anterior, la documentación de los tratamientos históricos de limpieza, y el desarrollo de un nuevo método como es el Anjusil®, producto patentado y usado en la restauración de la colección de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Se presentan dos ejemplos de estudio: el caso del *Sileno con Dionisos niño* de la colección Borghese que trajo Velázquez, en 1651 para decorar una de las estancias del Alcázar de Madrid; y el *Hermes Loghios*, de la colección Ludovisi, que sirven para ilustrar el trabajo desarrollado para esta tesis doctoral.

En relación a la conservación, los capítulos finales están dedicados a evaluar el mantenimiento, conservación y exposición dentro del espacio museístico y almacenes.

Cabría destacar entre las conclusiones de esta investigación los conocimientos adquiridos en relación a la manufactura de los modelos en yeso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, las formas de trabajar sobre estas piezas a través de la historia y las posibilidades de reconocimiento de los tratamientos efectuados en las mismas históricamente. Los criterios de valoración y conservación-restauración de estas colecciones han evolucionado enormemente desde su creación, por eso la investigación llevada a cabo ha permitido fijar una propuesta metodológica para continuar con su estudio, conservación y recuperación.

**PALABRAS CLAVE:** Vaciados, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, gipsoteca, conservación, restauración, bellas artes, yeso, escultura

## **ABSTRACT**

### **Conservation and restoration of plaster sculptures at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando**

The use of plaster models of classical sculptures in the teaching of artists, led to the creation of plaster casts or historical galleries, where many of these pieces are still preserved. This allows the access to the collections and they constitute an important documentary source in which the evolution of taste in Europe for centuries is recorded. The old restorations, the modifications on the original sculptures, the workshops, the way they did the contracts ... Currently, gypsum sculpture galleries face the problem of their conservation. One of the most beautiful and complete collections is the one preserved at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, whose conservation project has been carried for years. The development of new cleaning methods, together with the analytical and technical study of a wide range of pieces of different origins, has enhanced the care and conservation of many other European collections.

The continuous and systematic research on a collection of sculpture that shares the same material and a common history, as is the case of more than a thousand plaster casts that the Royal Academy preserves, has made possible the revision of the documentation, fundamentally preserved in archives, the published bibliography and the restorations carried out formerly and during the last twenty years on the collection of castings in plaster.

This study begins with a bibliographic review on the different collections of castings of the Academy, classified according to their origin; the history of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, which ranges from the Junta Preparatoria to the present day; the review of inventories and catalogs; the importance of national and international meetings on the conservation of gypsum collections for the valorization of them and, finally, the most recent publications on conservation and restoration treatments.

It also analyzes the historical events that determined the formation of the collection and, to a large extent, the state of conservation of the same at present. Successive chapters are dedicated to the methods of elaboration of gypsum castings by traditional procedures, and to the elements that have allowed the identification of them within the collection that occupies us. Thus, significant dates have been established for the formation and history of the plaster collection of the Academy through archival documents and existing publications.

Through the interventions in the works and the archival documentation, it has been possible to determine the materials used both in their manufacture and in the "composure" of many of the works, and the sculptors and trainers who intervened in them, such as the case of Juan Domingo Olivieri or Juan Pascual de Mena.

The subject of intervention criteria on plaster casts, both historical and current, is broadly addressed, paying special attention to structural consolidations, volumetric additives and different types of bleaching and surface cleaning.

The empirical part of the research focuses on the analytical techniques applied to the identification of materials and the determination of the qualities of the plasters analyzed, such as gammagraphy, scanning electron microscopy and X-ray dispersive energy; the study of the factors of alteration of physical-chemical, biological and anthropic origin, that describe and explain the state of conservation of the works; and, finally, and as a consequence of the above, the documentation of the historical cleaning treatments, and the development of a new method such as the Anjusil®, a patented product used in the restoration of the collection of castings of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando.

Two examples of study are presented: the case of *Silenus with Dionysus child* of the Borghese collection brought by Velázquez, in 1651 to decorate one of the rooms of the Alcázar of Madrid; and the *Hermes Loghios*, from the Ludovisi collection, which serve to illustrate the work developed for this doctoral thesis.

In relation to conservation, the final chapters are dedicated to assess maintenance, conservation and exhibition within the museum space and warehouses.

It should be noted among the conclusions of this research the knowledge acquired in relation to the manufacture of the models in plaster of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, the ways of working on these pieces through history and the possibilities of recognition of the treatments carried out in them historically. The assessment and conservation-restoration criteria of these collections have evolved enormously since their creation, which is why the research carried out has allowed us to establish a methodological proposal to continue with their study, conservation and recovery.

**KEYWORDS:** Plaster casts, plaster cast gallery, Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, conservation, fine arts, restoration, gypsum, sculpture

## INTRODUCCIÓN

**R**ara vez tienen los conservadores-restauradores la oportunidad de trabajar de manera continua y sistemática sobre un conjunto de obras realizadas en un mismo material y con una historia común. La colección de yesos que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde a lo largo del tiempo se ha acumulado una colección de más de un millar de vaciados, que van desde el siglo XVII hasta nuestros días, ha brindado esa oportunidad a la autora de esta tesis. Los yesos adquiridos por Velázquez para el rey Felipe IV, los enviados desde Portici para Carlos III, los donados por el pintor Anton Rafael Mengs a fines del XVIII, los procedentes de la Fábrica de Porcelana de Buen Retiro y los adquiridos en los museos europeos durante el siglo XIX, constituyen la parte principal de lo que hoy podemos calificar como una de las más importantes colecciones de yesos que se conservan en Europa.

La peculiaridad que ofrece la colección de vaciados que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es, de una parte, la variedad de talleres de los que proceden sus obras; de otra, la evolución cronológica que se percibe en las técnicas, y finalmente, los diversos tratamientos de que han sido objeto a lo largo de más de doscientos cincuenta años.

Sabíamos, antes de comenzar este estudio, que había vaciados hechos en los talleres de Roma, e incluso tenemos datos de los formadores que los realizaron, adscritos en el siglo XVII a las obras del Vaticano. También disponemos de documentación precisa sobre la adquisición de algunas estatuas en el mercado romano restringido para artistas y personajes de la nobleza. Nos encontramos con yesos que vienen del prolífico taller de Bartolomeo Cavaceppi y que fueron adquiridos por Mengs. También algunos traídos a España por Felipe de Castro y realizados igualmente en Roma. Por ello, el análisis de las técnicas y de los materiales empleados nos puede proporcionar información histórica del modo en que se hacían los yesos en los siglos XVII y XVIII, que constituyen la parte más importante de la colección. Es de sumo interés ver la coincidencia de obras sacadas de un mismo molde, las diferencias entre el original restaurado y los vaciados hechos con anterioridad, los accidentes que tuvieron las obras y la forma en que fueron reparadas. Todo esto puede llegarse a trazar con más profusión de la que en principio imaginábamos.

Estas obras están constituidas de un material frágil. Inicialmente se trataba de obras decorativas cuando el original, generalmente en bronce o mármol, no se podía obtener. Pero, posteriormente, pasaron a ser esculturas de uso, como modelos para los

artistas y sujetas, por tanto, a una mayor manipulación y riesgos. Se observan en las esculturas muchas intervenciones realizadas con materiales diferentes y con pericia variable. Esta información, que surge en el proceso de limpieza cuando se eliminan las capas de pintura que ocultan la superficie que tuvieron al salir del molde, puede ser muchas veces cotejada con los documentos de archivo. Es así como hemos podido saber en muchos casos, particularmente en esta colección que está muy documentada, quién fue el formador, cuánto costó realizar el molde, cómo hubo de ser transportada a España, dónde y cómo fue instalada, los accidentes y percances que la deterioraron parcialmente, quiénes y con qué procedimientos se repararon, se limpiaron, etcétera. Buscamos en las intervenciones de cada una de las esculturas la reconstrucción de una historia, y gracias a las muchas obras que hemos tenido la oportunidad de tratar, nos es posible hoy día conocer talleres, técnicas, vaciadores, materiales y criterios que constituyen todo un proceso evolutivo fácilmente reconstituible. Por ello, el objetivo inicial de esta tesis ha sido investigar toda la información en un discurso en el que se tratan obras de diversa procedencia y con historia paralela. Se trata, por consiguiente, de indagar de una manera ordenada y tratando de identificar las diferentes técnicas de fabricación y tratamientos posteriores, la evolución histórica de una colección de yesos que comprende fundamentalmente la segunda mitad del siglo VII, el siglo XVIII y algunos decenios del XIX [fig. 1].



**Fig. 1.** Entrada al taller de vaciado de la escuela de Bellas Artes de San Fernando. José Nogué. 1896. Óleo sobre tabla. 23 x 14 cm. Colección particular.



El tratamiento de las esculturas de la Real Academia se inició en el año 2000 partiendo de una reciente documentación que todavía no había sido recopilada ni analizada. Había vaciados modernos y antiguos mezclados, sin que se supiese a ciencia cierta cuáles habían sido los adquiridos por Velázquez, por Anton Rafael Mengs, o los procedentes de la Real Fábrica de Porcelana de Buen Retiro, por poner algún ejemplo.

Se conocían por los inventarios los conjuntos que se habían ido incorporando sucesivamente a la colección, pero no era fácil saber, por ejemplo, cuál de los dos *Gladiadores Borghese* era el que procedía del Alcázar, de las colecciones reales, o cuál de los tres *Germánicos* era el donado por Mengs. Por ello, el primer objetivo cuando se comenzaron las intervenciones, una a una, de las esculturas antiguas, consistió en identificarlas individualmente y saber a qué serie pertenecían, y cuándo y en qué estado ingresaron en la Academia. Las vías para llegar a estas identificaciones fueron múltiples y se describe en cada caso: en primer lugar, era necesario recuperar la información que, a través de la limpieza se iba obteniendo. Ésta es muy variada y puede ir desde objetos encontrados en su interior, grafitos hechos por los alumnos, quemaduras del incendio del Alcázar, roturas documentadas en dibujos, y muchas pequeñas particularidades que suministraban valiosa información; en segundo lugar, el proceso de restauración y limpieza no se reducía sólo a eso, sino a rehacer la historia de una colección de la que se poseían múltiples inventarios; en tercer lugar, adscritas las esculturas a distintas colecciones, se podían situar cronológica y geográficamente los talleres en los que se hicieron. Se distinguen muy bien las técnicas empleadas para su fabricación en la Florencia del siglo XVIII, en Roma, en Nápoles y en Madrid. En este último caso pudimos estudiar los procedimientos de los formadores de tradición francesa como Dumandre. Identificadas las diferentes esculturas y su procedencia, se puso especial cuidado en recuperar toda la información posible acerca de la suerte que habían corrido, tanto en las colecciones reales como en la propia Academia. En este último caso, tenemos información de las «reparaciones» de Pascual de Mena, de Felipe de Castro, de Blas de Madrid, de José Panucci<sup>1</sup>, y de todos aquellos por quienes pasaron estas colecciones durante muchas generaciones hasta llegar al último formador que tuvo la Academia a cargo de la colección antigua, Miguel Ángel Rodríguez; y por último, hacer las confrontaciones entre los vaciados y el estado actual de los mármoles o bronce de los que proceden, con objeto de subrayar el valor documental de la colección.

Para los objetivos previamente marcados, se fueron seleccionando obras de manera sistemática, en las que se pudiese recuperar la información prevista a través de la restauración de los mismos. Sin embargo, estas intervenciones proporcionaron datos que no eran conocidos, y que en muchos casos obligaron a tratarlos de manera específica y por separado. Entre los muchos casos de información imprevista podríamos mencionar el hallazgo, por ejemplo, de una baraja de naipes de 1779 encontrada al mover el *Hércules Farnese*, un recorte de periódico de 1903 bajo la

---

<sup>1</sup>Véase también Pagnucci, Pagnucci y Panuchi.

peana del *Antinoo Belvedere*, las costillas entrelazadas y sirviendo a modo de forjado en las placas del puerta del baptisterio de Florencia que se vieron al realizar una gammagrafía, y así hasta un número elevado de datos que enriquecen el conocimiento de la colección y que son el resultado del proceso metódico al que fueron sometidas.

Paralelamente al trabajo que estábamos realizando, enfocado por la vía de la conservación y restauración a los objetivos previamente descritos, la Academia de San Fernando ha elaborado una minuciosa base de datos destinada a ser consultada en línea, dentro de la cual se están incluyendo todos los informes de restauración correspondientes a cada uno de los yesos. Se trata, por consiguiente, de un trabajo global en el que los tratamientos de las obras van a constituir una parte determinante de la información.

Con la experiencia de las intervenciones en escultura en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo del Prado, y bajo el impulso y la dirección de José María Luzón, por aquel entonces Académico Delegado del Taller de Vaciados y actualmente Delegado del Museo de la Academia, se emprendió un proceso de investigación con un material tan poco conocido y valorado como es el yeso en escultura, y en el que se han hecho importantes avances y aportaciones. El equipo formado por Silvia Viana, Ángeles Solís y Judit Gasca inició en el año 2000 el proyecto de conservación y restauración que desde entonces ha ido dando continuamente respuestas y soluciones a cuestiones planteadas sobre el material y sus características. Sin duda, la más destacada ha sido la depuración de una técnica de tratamiento del yeso antiguo para su limpieza, que mereció en el año 2004 el Premio Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, otorgado por el Ministerio de Cultura, y la medalla de Europa Nostra en 2005. A este proyecto se debe la restauración hasta el momento de casi un tercio de la colección de la Academia, que hoy se encuentra instalada en varias salas de la planta segunda, en las escaleras de acceso al museo, en cinco salas de la planta semisótano, en el zaguán y en el llamado *Patio de las Esculturas*. Para ello se ha aplicado una metodología en la que se parte de la documentación inicial de los yesos que se restauran, la documentación fotográfica del estado en que se encuentran, los análisis de los materiales empleados y las capas superficiales de contaminación, barnices, desmoldeantes y repintes. De este modo toda la información que generan las intervenciones está quedando archivada en la propia Academia para futuros estudios. Se dispone por ello, como hemos dicho, de una base de datos de gran valor comparativo, sobre yesos que comprenden más de tres siglos y en los que se pueden analizar las características formales de los talleres que los hicieron o las intervenciones de que fueron objeto en diversos momentos.

El creciente interés que están despertando en muchos países las antiguas colecciones de vaciados da aún más valor, si cabe, a este proyecto. La mayor parte de las colecciones conocidas de yesos, con las que todavía hay artistas que recuerdan haber utilizado como modelos en sus años juveniles, se han mantenido precariamente, por el propio uso, cuando han estado vinculados a centros de enseñanza. Son por lo general las colecciones más jóvenes que se iniciaron, sobre todo, en el siglo XIX, como única forma de conocer la escultura griega, que hasta entonces había estado vedada a

los estudiosos occidentales. Por ello se difundieron copias de la colección Elgin del Partenón, la adquirida por Luís I de Baviera procedentes de Egina y las encontradas en las misiones arqueológicas de Olimpia, Pérgamo, Delfos, y en otros lugares por las excavaciones de la época. Algunas de estas esculturas griegas vinieron también a la Academia, pero en menor número. Ello se debe a que a partir de 1877 se abrió paso un nuevo museo en Madrid, que en los proyectos iniciales iba a denominarse Museo Helénico, pero que posteriormente se inauguró y gozó de gran prestigio durante varias épocas bajo el nombre de Museo de Reproducciones Artísticas<sup>2</sup>.

La colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es lo que podemos llamar una *galería de academia*, formada por las esculturas que se consideraban obras maestras de la antigüedad, casi todas ellas procedentes de galerías y colecciones romanas. Se trataba de tener lo mejor de los museos vaticanos, del Capitolino, o de las galerías de escultura que poseían los Medici, los Farnese, los Ludovisi, los Borghese, y otras familias romanas, así como las reunidas por los papas en el Belvedere, y las llevadas a lo que fue el Museo Capitolino. Esto es lo que se ha conservado en la Academia de Bellas Artes y lo que da gran valor, por su antigüedad, a muchas de las obras.

Este trabajo de investigación aporta la experiencia adquirida en una colección que, pese a la homogeneidad del material en que están hechas las piezas, presenta una gran variedad de casos que pueden repetirse en otras galerías similares. Por ello será, sin duda, de gran utilidad para los profesionales de la restauración, el disponer de un compendio de las soluciones que ha adoptado la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En todo momento se ha tratado de seguir con rigor las pautas marcadas para las intervenciones de bienes culturales por los organismos y normas internacionales.

---

<sup>2</sup> El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas se crea por una Real Orden del 31 de enero de 1877, a iniciativa de Antonio Cánovas del Castillo, por aquel entonces presidente del gobierno. Se inaugura el 6 de enero de 1881 en el Casón del Buen Retiro. Almagro, M.J., Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte Clásico. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2000.



# 1

## LA COLECCIÓN DE ESCULTURAS VACIADAS EN YESO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID: ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 1.1. Las colecciones de yesos

Los vaciados en yeso de esculturas griegas, romanas y algunas del Renacimiento y posteriores, fueron el principal objeto de atención en las academias para la enseñanza del dibujo. Los tratadistas del siglo XVIII, XIX e incluso en el siglo XX elogiaban sin reservas el valor que tenía para la educación de los alumnos lo que genéricamente llamaban *dibujo de estatua*. En el siglo XVI, Gian Battista Armenini dice que *es deseable, si se puede, poseer copias de yeso, porque conservan cada minucia del mármol, porque se disfrutan plenamente y son muy útiles a los estudiosos, además de que son comodísimas, sea por su ligereza, que permite transportarlas a cualquier lugar, sea por su precio, que es bajísimo en relación con la original*<sup>3</sup>.

Se mantuvo como un requisito indispensable en la enseñanza, y ha sido materia obligada para el ingreso en las escuelas de arquitectura y bellas artes. Sin embargo, la ruptura con las academias y la formación impulsada por las vanguardias en el siglo XX provocaron una reacción contra los yesos que en algunas ocasiones llegó a situaciones de violencia, y la bibliografía existente hace a menudo referencia a ello [fig. 2]. Como ejemplo, Darío Gamboni cuenta que, en la École des Beaux-Arts de París, en 1968, el propio director de la escuela autorizó a los alumnos a hacer una fiesta en la sala donde se almacenaba gran parte de la colección de escultura y, en ella unos 50 modelos en yeso, que fueron destruidos. El director explicó más tarde que había sido el «deseado» signo de unos modos «nuevos» de pensar y hacer arte<sup>4</sup>; en Londres se retiraron todas las esculturas de yeso que estaban expuestas en el Museo Británico de una sala a la que se iba a trabajar; en Oxford se decapitaron las esculturas y se salvaron únicamente las esculturas colocadas en estanterías. A mayor modernidad y vanguardismo de la escuela de Bellas Artes, mayor virulencia contra los vaciados como manifestación visible de

---

<sup>3</sup>Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura (2013). Catálogo del museo. María Bolaños, dirección. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Primera edición. Madrid: Secretaría General Técnica, p. 132.

<sup>4</sup>Caso, J. (1986), «Alors, on ne jette plus?», en *La sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*. París, pp. 18-21. En el mismo volumen, Besques, S., «La collection de moulages de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et le musée des Monuments Antiques», pp 51-59. También Darío Gamboni (2014) habla del caso en la página 417 de *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*.

los nuevos tiempos. En la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, muchos de los vaciados, decenas de ellos, acabaron en un contenedor por orden del director, y consentido por los profesores. Un estudio reciente, no publicado aún, realizado por Carmen Alonso y Almudena Negrete, trata de forma pormenorizada este tema.

En la misma corriente de minusvalorar los museos de yesos y el papel que juegan en la enseñanza hemos de incluir el muy reciente Real Decreto de desaparición del Museo de Reproducciones Artísticas que había en Madrid<sup>5</sup> [fig. 3], del que se llevaron algunas obras a Valladolid, pero quedan gran número de ellas almacenadas en el actual Museo del Traje como una actividad que queda totalmente clausurada.



**Fig. 2.** Francisco de Goya, *No sabe lo que hace* (1814-1817). Tinta china sobre papel.  
Kupferstichkabinett, Berlín.

---

<sup>5</sup>Real Decreto 1714/2011, de 18 de noviembre, por el que se suprime el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. BOE-A-2011-19300.



**Fig. 3.** Foto del informe de Lafuente Ferrari sobre el estado de la colección en el Casón del Buen Retiro, hacia 1957. © Museo Nacional de Escultura.



## 1.2. La historia de la Real Academia de San Fernando

No podríamos hablar de la Academia sin hacer referencia a José Caveda y sus *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España*<sup>6</sup>, muy crítico con los escultores franceses venidos a la corte y entusiasta defensor del trabajo de Francisco Vergara, Felipe de Castro o Juan Pascual de Mena, a los que nos encontraremos en los próximos capítulos como restauradores de gran parte de los modelos en yeso que se conservan. Del mismo modo que Claude Bédar<sup>7</sup>, poco más de un siglo después, en su obra *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*.

Imprescindibles son también las numerosas aportaciones de Almudena Negrete para el conocimiento de las esculturas en yeso, procedentes de la colección que poseía Anton Raphael Mengs en su estudio de Madrid, y que ingresaron en la Academia donadas por Carlos III en 1776. Así como lo publicado por Rodríguez en torno a las esculturas vaciadas en Portici para Carlos de Borbón. En ambos casos sus trabajos de investigación han sido determinantes en la identificación de las obras.

En el caso de la colección procedente del Alcázar, las obras de Enriqueta Harris<sup>8</sup> con importantes aportaciones documentales inéditas son de obligada referencia para el conocimiento de ese segundo viaje a Italia, dónde Velázquez adquiere las esculturas que nos ocupan. Salvador Salort<sup>9</sup> publica en 1999, en un número extraordinario del *Archivo Español de Arte*, dedicado a Velázquez y su tiempo, un artículo en el que partiendo de los estudios exhaustivos de Harris, y entre otros temas relacionados con los viajes de Velázquez a Roma y Florencia, alude a los acuerdos para poder obtener las copias en yeso de las esculturas que vendrían a Madrid.

Algunos años después, y con motivo de la exposición *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*<sup>10</sup>, se publica con el mismo título el catálogo de la misma, que supone ya un estudio completo y concreto sobre las esculturas, e incluye artículos de Julio López Hernández, Alfonso Rodríguez García de Ceballos, Fabiola Salcedo, José Manuel Barbeito, Rosario Coppel, Antonella Parisi, María Jesús Herrero, Carmen Alonso, María Luisa Tárraga, José María Luzón, Gabriela Prisco, Judit Gasca, Ángeles Solís, Silvia Viana, Moritz Kiderlen, Almudena Negrete, Elena Arias, Laura Alba, y Miguel Ángel Alonso. Esta obra de referencia aún, por primera vez y desde ángulos distintos y especialidades diversas, un mismo tema: el de las esculturas adquiridas por Velázquez en Roma para Felipe IV.

<sup>6</sup>Caveda, J. (1867). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España*.

<sup>7</sup>Bédar, C. (1989). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*.

<sup>8</sup>Harris, E. (1960), «La misión de Velázquez en Italia», *Archivo español de arte*, XXXIII, no. 130-131, pp. 109-136; «Velázquez en Roma», *Archivo español de arte*, XXXI, no. 123, pp. 185-192 (1958); *Velázquez*, Vitoria-Gasteiz: EPHIALTE Instituto Municipal de Estudios Iconográficos (1991) y *Velázquez* (2003).

<sup>9</sup>Salort, S., «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653». En *Archivo Español de Arte*, LXXII, 288, pp. 215-449.

<sup>10</sup>V.V.A.A. (2007), *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*.



### 1.3. Los inventarios y catálogos

Una colección de modelos vaciados en yeso, esculturas vaciadas por artistas de la Academia, obras de madera de barro y de metal agrupadas sin sistema alguno, necesitaban una ordenada catalogación en los años ochenta. El primer paso lo dio Leticia Azcue<sup>11</sup>, quien seleccionó como tema para su tesis doctoral lo que genéricamente estaba en la Academia dentro del apartado «esculturas». Se habían clasificado estas obras en el momento de ocuparse el actual edificio de la calle Alcalá, que había sido sometido a reformas, en un bloque en el que los números que se asignaron iban precedidos de una letra «E» (escultura). No entró, por consiguiente, en su estudio el inventario ni catalogación de los yesos. Solamente de manera puntual se cruza este trabajo con la colección de vaciados cuando en el taller se hacen duplicados que son distribuidos a otras colecciones. Así ocurre con la cabeza de Antonino Pío (E-017), del Westmorland, catalogada por Leticia Azcue como escultura y que posteriormente ha sido incluida entre los vaciados de la Academia (V-852). Lo mismo ocurre con la pareja de niños con un nido y un pájaro, de los que la Academia posee un mármol y la copia hecha en el taller. Podemos añadir a esta lista algunas obras más, pero subrayando que son casos aislados en los cuales ha sido de gran utilidad la catalogación y aportación documental aportada por ella.

Cosa distinta ocurre con los últimos inventarios de vaciados que se estaban realizando cuando iniciamos la limpieza y restauración de las obras. Digamos, antes de nada, que la dificultad para identificar yesos que todavía no habían sido restaurados, ni catalogados correctamente, presentaba muchos problemas. Este inventario se inició en los años ochenta aprovechando la concurrencia en la Academia de alumnos de una escuela-taller, que vinieron a hacer el inventario de todo lo que se había trasladado del depósito temporal en que estuvieron en el hospital de San Carlos mientras se restauraba el actual edificio de la calle Alcalá. El inventario, coordinado por Matilla, debió hacerse de manera apresurada y se recurrió a colocarle a los yesos unas etiquetas pegadas con unos números precedidos de la letra «R», que no hemos podido averiguar a qué corresponde. De este inventario en papel sólo quedan, unas pocas fichas, pero todo apunta a que fue una relación en la que figuraba el nombre de cada obra (a veces equivocado) y los fragmentos numerados que las componían, para tener a punto un recuento de lo trasladado. En estas circunstancias la Academia encargó a la conservadora, Carmen Heras, el inicio de un inventario detallado de la colección de yesos. Con este fin fue numerando todas aquellas que estaban en aquel momento en el edificio, llegando a hacer inventario de un tercio aproximado del total de la colección. En algún caso estas primeras catalogaciones sirvieron para publicar algún artículo en la revista *Academia*. Solamente cuando se ha ido actualizando la base de datos a medida que se realizaban las restauraciones de los yesos se le ha puesto a cada uno de ellos un número de inventario asociado a una localización topográfica y a una somera

---

<sup>11</sup>Azcue Brea, L. (1994), *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: catálogo y estudio*, Madrid.

descripción, que no es aún una catalogación razonada. La constante actualización de esta base de datos permitirá eliminar duplicaciones, corregir números erróneos, asociar las esculturas a inventarios del siglo XIX, y disponer así de una herramienta de trabajo en la que lo aportado por las limpiezas y restauraciones ha sido esencial.

#### **1.4. Las reuniones nacionales e internacionales sobre la conservación de las colecciones de yesos**

En 2003, la Fundación de Estudios Romanos organiza en el Museo Arqueológico Nacional un encuentro internacional en el que, bajo el título *Esculturas Antiguas en yeso: Historia, conservación y restauración*<sup>12</sup>, junto a especialistas de diversos campos, se dan a conocer los resultados de los avances obtenidos en la conservación-restauración de las esculturas en yeso de la Academia de San Fernando.

La Universidad de Oxford, también tomó la iniciativa de convocar reuniones internacionales de carácter científico e histórico, en Reading 2005 y en Oxford en 2007<sup>13</sup> coordinadas por Rune Frederiksen y Eckart Marchand, y dedicadas a llamar la atención sobre aquellas colecciones que en gran parte se habían perdido, y en otras estaban a punto de desaparecer. A esto hay que añadir la creación, en 1986, de la *Association Internationale pour la Conservation et la Promotion des Moulages* para organizar la conferencia internacional *Le Moulage*<sup>14</sup>, celebrada un año después, y cuyos objetivos son la revisión y el estudio de las colecciones de vaciados en yeso al mismo tiempo que la protección, promoción y conservación de éstas.

Más recientemente, dentro de su programa de restauración de su colección de vaciados, y con motivo de la reapertura del segundo Cast Court, el Victoria and Albert Museum celebró una serie de conferencias del 17 al 19 de enero de 2019<sup>15</sup>. Se trataron temas como las funciones y destinos de las colecciones históricas, los materiales y factores de deterioro, y los tratamientos de conservación y restauración de las colecciones, entre otros.

Todo esto evidencia que las colecciones de escultura en yeso están recuperando su valor, si bien se destinan a fines más amplios que el de la mera educación en el dibujo.

---

<sup>12</sup>Las actas del encuentro se publican en 2005 en el número 100-101 de *Academia*.

<sup>13</sup>Gasca, J., Luzón, J.M., Solís, A. and Viana, S. (2010). «The restoration of two plaster casts acquired by Velázquez in the seventeenth century: the Hercules and Flora farnese», en *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlín. Actas del congreso celebrado en Oxford en 2007.

<sup>14</sup>*Le Moulage* (1988). Actes du colloque international. 10-12 avril 1987.

<sup>15</sup> Las actas del encuentro están aún pendientes de publicación.

### 1.5. Los tratamientos de conservación y restauración

En cuanto a los métodos de conservación y restauración de esculturas en yeso, no se pretende hacer un análisis exhaustivo de las diversas ocasiones en que se ha publicado la intervención sobre algún yeso y los métodos y materiales empleados para ello. Siempre que se ha tratado el tema en la bibliografía, los autores coinciden en la dificultad que plantea este material por su fragilidad y porosidad, lo que lleva a proponer diferentes métodos de los que analizan los resultados. Como ejemplo de ello, podemos citar el caso de la limpieza de un vaciado en yeso conservado en la Academia de Francia en Roma, publicado en 1987 por D'Alessandro y Persegati<sup>16</sup>

También Gárate Rojas<sup>17</sup> resume en un trabajo monográfico su gran experiencia en el tratamiento de yesos. Para él son rutinas profesionales válidas en otros casos que por analogía se emplean también en yesos.

Lo que ponen de manifiesto las propuestas anteriores es que en los años setenta se estaba aún muy lejos de encontrar una solución válida para la limpieza de yesos sin dañar o alterar su superficie original. A comienzos de los años noventa se publicó, en la *Revista Pátina* de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, el proceso de restauración de una yesería en Toro, Zamora<sup>18</sup>.

Intervenciones más recientes en la restauración de yeserías las encontramos en la Iglesia parroquial de San Hipólito de Támara, en Palencia<sup>19</sup> y en las yeserías de la antecámara y capilla barrocas del Monasterio de Santa María del Paular de Madrid. Otra de las intervenciones en yeso que conocemos en la bibliografía española es la del *Cortejo de los Reyes Católicos en la Rendición de Granada*<sup>20</sup>.

En los últimos tiempos el creciente interés por la conservación de las colecciones históricas de yesos ha dado lugar a nuevas e interesantes propuestas<sup>21</sup>. Este es el caso, por ejemplo, del empleo de geles de agar-agar para la limpieza de superficies de yeso<sup>22</sup>; o del Anjusil® en las colecciones de la Real Academia de San

<sup>16</sup> Sénéchal P., D'Alessandro L. y Persegati, F., «Sculptura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione» (Studia Archaeologica 47). Rome, *L'Erma" di Bretschneider*, 1987, p. 125 In: *Bulletin*.

<sup>17</sup> Gárate Rojas, I. (2008). *Arte de los yesos. Yaserías y estucos*. Instituto Español de Arquitectura. MRRP. Universidad de Alcalá.

<sup>18</sup> Armitrano, R. et al. (1991). «Restauración de una yesería (Toro, Zamora)». En *Pátina, Revista de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, nº 5, pp. 61-65, Madrid.

<sup>19</sup> Martín Jiménez, C. (1997), «Informe de la restauración de las yeserías de la iglesia parroquial de San Hipólito de Támara. Palencia» y «Restauración de las yeserías de la antecámara y capillas barrocas del Monasterio de Santa María del Paular». En *Jornadas Técnicas de conservadores de las Catedrales. Las Catedrales en España*, pp. 353-366. Ministerio de educación y cultura.

<sup>20</sup> Bermúdez Sánchez, C.; Martínez Villa, A.; Río Almagro, A. «El Yeso: técnica, deterioro y tratamiento. El caso de El Cortejo de los Reyes Católicos en la Rendición de Granada». En *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 35: 64-68 (2001). [<http://hdl.handle.net/10481/37108>].

<sup>21</sup> Royo, C., Morales, M., Espinosa, F. y Chiostergi, S. (2015). «Resultados Exploratorios de la aplicación de geles de agar-agar para la limpieza de superficies de yeso: Una Propuesta Metodológica». *Conserva20*.

<sup>22</sup> Cremonesi, P. Rigid Gels and Enzyme. En: Mecklenburg, M., Charola, E. y Koestler, R. (eds.), *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the cleaning 2010 International Conference*. Universidad Politécnica de Valencia and Museum Conservation Institute, pp 179-183. Washington D.C., Estados Unidos: Smithsonian Institution, 2013. Véase también Tortajada Hernando, S., «La limpieza de

Fernando <sup>23</sup>, de la Universidad de Sevilla, del antiguo Museo Nacional de Reproducciones Artísticas (hoy en el Museo Nacional de Escultura) o del Victoria & Albert Museum, por poner algún ejemplo.

No podemos olvidar, por ello, los estudios y restauraciones realizados por el ya citado Victoria & Albert Museum en su amplia colección de yesos<sup>24</sup>, en la que destaca la restauración del vaciado del Pórtico de la Gloria<sup>25</sup>, publicado en 2018.

---

las superficies de yeso. Técnicas, materiales, métodos», *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, pp. 213-226.

<sup>23</sup>Gasca, Solís y Viana (2005, 2006, 2007). «Técnicas de limpieza y restauración de yesos antiguos en la Real Academia de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 100, pp. 185-196; «La recuperación de la colección de yesos antiguos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, no. 35, pp. 100-106; «La restauración de los vaciados en yeso de la colección Velázquez», *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, pp. 243-304.

<sup>24</sup>Healey-Dilkes, S., (2014). «Historic surface coatings on the V&A's plaster cast collection», en *Conservation Journal*, autumn 2014, issue 62. V&A Museum. <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/autumn-2014-issue-62/historic-surface-coatings-on-the-v-and-as-plaster-cast-collection/>. [Recuperado el 24-3-2019].

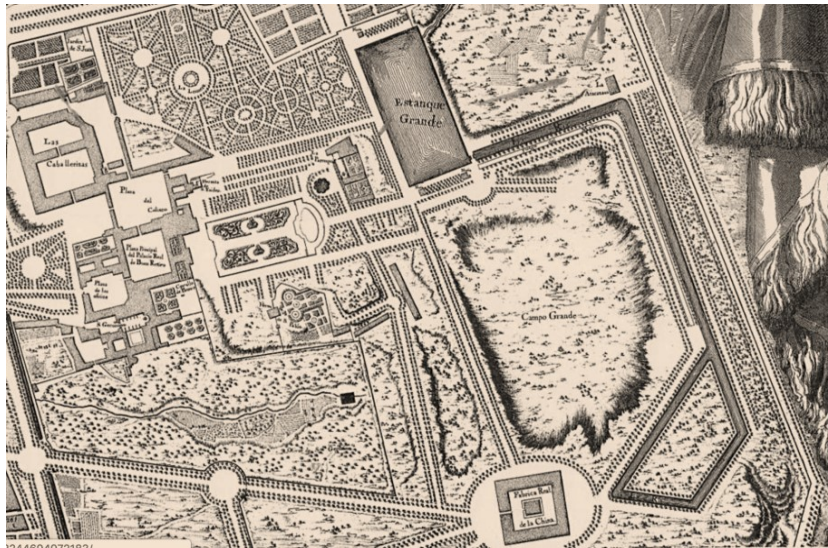
<sup>25</sup>*Cast of the Pórtico de la Gloria*. The Cast Courts. Edited by Angus Patterson & Marjorie Trusted. London. V&A Publishing 2018. También «The Conservation of the Cast Courts at the Victoria and Albert Museum. The Cast of the Portico de la Gloria», en *Copia e invención*. Actas congreso. Museo Nacional de escultura 2013.

## VICISITUDES HISTÓRICAS EN LA COLECCIÓN DE VACIADOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Hay que reconocer a quien nos ha precedido en la custodia de esta galería de escultura en Madrid el mérito de que haya llegado a nuestros días, a pesar de los muchos contratiempos que a lo largo de siglos han sobrevenido de manera a veces accidental. La destrucción de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro obligó en 1811 a un traslado precipitado de las obras que allí se conservaban [fig. 4]. La Guerra Civil, el traslado temporal de la Academia en los años setenta para proceder a la remodelación del edificio<sup>26</sup> [fig. 5, 6, 7, 8], las dos sedes que ha tenido en su historia y los numerosos pequeños accidentes que se describen a menudo en la vida cotidiana de la casa, aparecen reflejados en los vaciados en yeso. En el inventario de 1804 el conserje Juan Moreno anota como advertencias que el barrendero Juan López ha roto la cabeza de *Meleagro* con el número 230, que el carpintero Mercado rompe la cabeza de *Caracalla* númº 158 o que «los discípulos Baus y Burguini, rompieron la cabeza del David de Don Carlos Grichi» y «En la sala que hace frente al terrado cayo un pedazo de vaciado de la columna trajana y rompio la figura del Discobolo numero 129 del premio de segunda clase en 1802; la figurita de yeso señalada C.1., y el Busto C5»<sup>27</sup>. Así, se podrían enumerar varios ejemplos de esculturas que no sólo presentan roturas y desperfectos, sino que en muchos de los casos sabemos incluso cuándo y cómo ocurrieron.

<sup>26</sup>RABASF Archivo-biblioteca 432-1. Fotos del estado del edificio antes de la remodelación. Realizadas por el Laboratorio Lendimiz.

<sup>27</sup>En una nota añadida en 1814 al *Inventario de Alhajas*, el conserje anota la relación de esculturas que se han roto y las circunstancias: *El Barrendero Juan Lopez rompio la cabeza de Meleagro númº 230. El Carpintero Mercado rompio la Cabeza de Caracalla númº 158. Los Discipulos Baus y Burguini, rompieron la cabeza del David de Dº Carlos Grichi. En la sala que hace frente al terrado cayo un pedazo de vaciado de la columna trajana y rompio la figura del Discobolo numero 129 del premio de segunda clase en 1802: la figurita de yeso señalada C.1., y el Busto C5. Algunas figuras de premios de tercera clase se han maltratado al moverlas por ser de barro mal cocido. Quando el Conserge entro á servir á la Academia á casi todos los Baxos Relieves les faltaban cabezas: en su tiempo han faltado dos en el del númº 100 y tres en el del numº 107 y nada se ha roto en sus manos.* RABASF, Archivo-biblioteca, 3-617.



**Fig. 4.** *Emplazamiento de la Real Fábrica de Porcelana del Retiro, popularmente conocida también como La China. Espinosa de los Monteros (1769).*

Pero, quizás lo que más ha dañado a las galerías de vaciados de escultura antigua en toda Europa ha sido el cambio de gusto y la forma en que se ha transformado la enseñanza de los jóvenes artistas. Bien es cierto que hoy en día se está intentando recuperar, de manera distinta y adaptada a los actuales criterios, el valor del dibujo y la utilización del modelo estático, pero durante muchas décadas no fue así, y algunas importantes colecciones han sufrido las consecuencias. Hay instituciones de otros países que se han deshecho de los vaciados por falta de medios y de espacio. En otros casos se han vendido para sustituir las salas que ocupaban los yesos por obras originales, y en el mejor de los casos se han almacenado en estado muy precario, sometiendo las obras a una continua degradación.





**Fig. 5, 6, 7 y 8.** Estado del edificio antes de la remodelación. Realizadas por el Laboratorio Lendimiz. RABASF Archivo-Biblioteca 432-1.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el cambio de gusto y métodos de enseñanza no ha sido diferente, pero se dan varias circunstancias que han contribuido a conservar esta espléndida galería. Una de ellas, muy decisiva, es el hecho de que muchas de las estatuas más conocidas fueron colocadas como elemento decorativo del interior del edificio, en el zaguán y nichos de las escaleras y de los patios [fig. 9 y 10]. Algunas de ellas, al ser tratadas como piezas meramente decorativas, se repararon y limpiaron por el método de aplicarles capas de pintura que, al fin y al cabo, han protegido la superficie, aunque ahora ofrezcan mayores dificultades para su limpieza y recuperación de texturas originales.



**Fig. 9 y 10.** Estado del edificio antes de la remodelación. Realizadas por el Laboratorio Lendimiz. ©RABASF Archivo-Biblioteca 432-1.

Otro hecho que ha contribuido a la conservación de muchas de las esculturas de esta colección ha sido el de disponer de unos sótanos que, aunque han tenido graves problemas de humedad, perjudicial para el yeso, han servido al menos como espacio para almacenar tan crecido número de obras, al contrario de lo ocurrido en otros casos. Finalmente, el hecho de que la Academia haya mantenido activo un taller de vaciados<sup>28</sup> ha permitido que la institución transmita la sensibilidad necesaria para su conservación y haya dado a la galería de escultura un protagonismo que no ha tenido en otros lugares. Basta ver los documentos de archivo y las propuestas de ordenación y catalogación que hacen Esteban de Ágreda, Ponciano Ponzano<sup>29</sup> y Luís Vasallo<sup>30</sup>, para comprender que la Academia de San Fernando nunca dio la espalda a la colección, aunque no siempre tuvo los medios para conservarla y restaurarla de la forma en que se está procediendo en los últimos años.

Ya a finales de los años setenta, Vasallo, a cuyo cargo se encuentra el Taller de vaciados, propone la creación de una colección destinada a centros de enseñanza. Son lo que llama «obras selectas», y diseña para ello un modelo de ficha [fig. 11]. El proyecto no llega a realizarse en la forma en que él lo había concebido, pero es interesante reproducir las ideas básicas sobre las que había propuesto su ejecución a la Academia. En su forma de concebir esta nueva colección pretende que la Real Academia ostente, entre otras cosas, la exclusividad de cualquier tipo de

<sup>28</sup>El taller de vaciados de la Academia tuvo siempre un académico de la sección de escultura a su cargo, y contó con una plantilla de formadores, que comienza con José Panucci, continua con su hijo José Evaristo Panucci, desde 1894 con Lucas y Benito Bartolozzi, con Alberto Sánchez desde 1932, y con Miguel Ángel Rodríguez.

<sup>29</sup>RABASF Archivo-biblioteca 136-4-5.

<sup>30</sup>RABASF Archivo-biblioteca, 96-1-3.



reproducciones que pudieran hacerse a partir de ellas. El mismo modelo de ficha añade que *el comprador de este ejemplar no podrá servirse de él para obtener nuevas reproducciones, ni podrá fundirlo en otra materia sin previa consulta ya, que, el Taller de Vaciados de la Real Academia tiene la exclusiva de su reproducción. Lo que se advierte para evitar los consecuentes perjuicios.*


Otra prueba de ello es una carta de 1831 que se conserva en el archivo<sup>31</sup>, y en la que José Manuel de Arnedo, por aquel entonces conserje de la Academia, se lamenta del estado en que se encuentran los moldes. Y pide que se clasifiquen éstos, *poniendo en orden lo que en el día es un Cáos.*

VI

TALLER DE VACIADOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE S. Fd9

Este Taller de Vaciados inicia con la reproducción que hoy les ofrecemos del Busto de Adriano, una nueva colección de Vaciados, dedicada a aquellos Centros de Arte, Colecciones y amantes de la Escultura que se interesan por una mayor pureza de la forma y fiel reproducción. Para ello, nuestro propósito es, obtener siempre el molde directamente del original, elegido entre obras de gran valor escultórico existentes en Colecciones de Arte y Museos, sirviendonos de los procedimientos de formación más indicados en cada caso.

Periódicamente iremos dando noticia a nuestros clientes de las nuevas piezas escultóricas que van sumandose a esta colección.



**BUSTO DE ADRIANO** Siglo I I d.d.C.  
El original en mármol se conserva en el Museo Nazionale Romano, ROMA

Altura.- 0'47 m.  
El vaciado está hecho por

Reproducción obtenida con la autorización del Patronato del Museo.....

**Nº 1 COLECCION SELECTA**

---

PETICION DE LA REPRODUCCION.

Replene y remítala a Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. c/.de Atocha, Nº108

Deseo recibir la reproducción en yeso del BUSTO DE ADRIANO, cuyo importe de pesetas Ocho Mil Cuatrocientas, incluido embalaje, les remito por Giro Postal, para que me sea enviado a porte debido a mi dirección

Ciudad \_\_\_\_\_  
Provincia \_\_\_\_\_  
País \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_  
Provincia \_\_\_\_\_  
País \_\_\_\_\_

Advertencia: El comprador de este ejemplar no podrá servirse de él para obtener nuevas reproducciones, ni podrá fundirlo en otra materia sin previa consulta, ya, que el Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes tiene la exclusiva de su reproducción. Lo que se advierte para evitar los consecuentes perjuicios.

Nombre \_\_\_\_\_  
Apellidos \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_  
Provincia \_\_\_\_\_  
País \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_  
Provincia \_\_\_\_\_  
País \_\_\_\_\_

Advertencia: El comprador de este ejemplar no podrá servirse de él para obtener nuevas reproducciones, ni podrá fundirlo en otra materia sin previa consulta, ya, que el Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes tiene la exclusiva de su reproducción. Lo que se advierte para evitar los consecuentes perjuicios.

Fig. 11. RABASF Archivo-Biblioteca, 96-1-3. Ficha informe Vasallo.

La amplia colección de esculturas vaciadas en yeso que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando constituye un completo abanico de casos en los que

<sup>31</sup> RABASF, Archivo-Biblioteca 33-14-1. Anexo Documental, documento 6.

los vaciados originales han sido intervenidos en numerosas ocasiones a lo largo de la historia. En muchas de las ocasiones conocemos por la documentación conservada en el archivo quienes y cuándo intervinieron en cada una de ellas. En otras, la restauración pone al descubierto intervenciones no documentadas, bien sea en el añadido de partes que han sufrido roturas, en el «repaso» de la superficie, en la consolidación de las estructuras internas o en limpiezas no muy afortunadas.

Las intervenciones habituales que se detectan en las obras más antiguas suelen ser las mismas en muchas de las esculturas, y se pueden cotejar fácilmente unas con otras. De este modo sabemos, por ejemplo, cuál era el criterio y la forma de trabajar de Juan Pascual de Mena, sólo por mencionar uno de los escultores que en los últimos años de la década de 1750 recibió el encargo de restaurar un importante número de esculturas de las que habían llegado deterioradas de los almacenes del Alcázar.

Entre las obras más antiguas que posee la Academia se cuentan las adquiridas para Felipe IV por el pintor de cámara Diego Velázquez, y las primeras intervenciones en las mismas debieron tener lugar en el propio palacio<sup>32</sup>. Sabemos, por ejemplo, que junto con las esculturas vino de Italia el formador Girolamo Ferreri acompañado de su hijo y de un ayudante<sup>33</sup>, con la misión de darle un último tratamiento a las obras instaladas en el palacio –sobre todo a las de bronce-, y posiblemente un tratamiento final a las obras vaciadas en yeso. Esto se aprecia bien en la forma meticulosa con que están rellenas las coqueras y pequeñas pérdidas de la primera epidermis de las mismas. No está claro ni se ha encontrado aún documentación que demuestre que los yesos en este momento fuesen ya tratados con cera como capa protectora de la superficie.

La aparición de cera de abeja, a veces rellenoando pequeños recovecos se explica mejor como un recurso para facilitar la fabricación de moldes, y esto también parece que se hace en una fase muy antigua, que bien pudiera ser en el propio Alcázar, o bien en manos de Olivieri en la primera fase de la Academia.

---

<sup>32</sup>En 1653 Cesare Sebastiani firma un finiquito a Juan de Córdoba de las siguientes esculturas vaciadas en yeso: *Hercules Farnese* (180 escudos), *Flora Farnese* (180 escudos), el *Gladiador Borghese* (60 escudos), «*spono iovane di Nerone*» (50 escudos), diez cabezas de la colección Caetani (52 escudos), *Laocoonte* con sus hijos (195 escudos), *Fauno Medici* (Fauno de los platillos) (50 escudos). S. Salort, «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653», *AEA*, LXXII, 1999, p. 462; Archivo di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, volumen 157, folios 712 r. y v., 719 r., 20 de mayo de 1653; J. Montagú, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, Londres, 1989 y 2ª ed. 1992, pp. 226, nota 1.

<sup>33</sup>Entre 1654 y 1656 Girolamo Ferrari con Domingo de la Rioja fue vaciando en bronce y estuco algunas estatuas que se dispusieron en la pieza ochavada, el salón grande, la escalera de Rubinejo, la bóveda del Tigre, y galería baja del Cierzo, según datos de Palomino. S. Salort, «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653», *AEA*, LXXII, 1999, p. 443, nota 123. Palomino, ed. Madrid, 1988, vol III p. 245.

También las esculturas de la colección de Felipe IV que figuran en los inventarios se trasladaron al taller de Olivieri<sup>34</sup> y luego a la Casa de la Panadería, a veces mencionando los deterioros. Los nombres de las personas que trabajan en algunas de ellas de manera muy superficial son el propio Olivieri y su discípulo Francisco de Vergara, quienes trabajan en ellas poco más de un mes a finales del año 1745. Por lo que se aprecia, reparan pequeñas roturas y hacen a veces mínimas intervenciones en la superficie, empleando para ello una escayola que se diferencia claramente de la original.

La principal intervención en los vaciados del Alcázar se hace en la Casa de la Panadería y figura ya con cierto detalle en las primeras actas de la Academia<sup>35</sup>. El *Hércules*, la *Flora Farnese* y la *Cleopatra* que estaban en el patio, son objeto de un tratamiento de conservación encomendado a Felipe de Castro y Corrado Giaquinto, quienes deben darle unos «preservativos» para protegerlos de la humedad. Esta es seguramente la primera vez que se le aplica una capa a toda la superficie que inicialmente debía ser casi incolora, pero que el tiempo ha teñido de un tono anaranjado por la oxidación. En el proceso de eliminación de las capas que posteriormente se aplicaron o se han acumulado sobre la superficie de las esculturas, se aprecia claramente esta primera protección dada al poco tiempo de su ingreso en la Academia.

Desde el punto de vista estructural, los yesos requieren de un armazón interno que soporte el peso de toda la obra. A veces son los frágiles tobillos de una estatua, y ello se resuelve introduciéndole varillas metálicas, piezas de madera o lo que es más eficaz, y se emplea en talleres italianos, huesos de animales. Las esculturas antiguas de la primera serie llegaron fragmentadas a veces por las partes más frágiles, y fueron objeto a veces de importantes restauraciones por parte del escultor de cámara Juan de Mena. El procedimiento de restauración que empleaba este escultor difiere del que generalmente utilizan los formadores, y modelaba las partes que faltaban en cada uno de los vaciados, fijándolos con varillas de hierro<sup>36</sup>. Al ser este un material que se oxida con facilidad ha provocado roturas y tinciones en la escayola que, sin embargo, sirven para identificar el procedimiento empleado por este escultor.

Cronológicamente la acumulación de capas sucesivas en la superficie de las esculturas se puede detectar con facilidad en estas más antiguas. Por ello hay que decir que sobre el tratamiento de ceras y barnices con que se protegió algunas, o sobre los desmoldeantes que se utilizaron para hacer copias a partir de las primeras, en la Academia también se acumula y deposita sobre la superficie y desde el primer

<sup>34</sup>Primer inventario de la academia de Olivieri, de 1743, en el que ya se incluyen el «Ercules de Farnesio y una Flora, que son de los traídos por Velázquez». (AGP Secc. Ob. Leg. 346, el original y copia en el 394).

<sup>35</sup>RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Ordinaria de la Real Academia, del 29 de abril de 1759.

<sup>36</sup>El uso de varillas de hierro aparece a menudo en las cuentas del siglo XVIII, y las utiliza entre otros, José Panucci. En las cuentas de los vaciados que hizo en La Granja entre 1791 y 1796 figura el pago al lonjista Diego Álvarez por 23 libras y media «de varilla que ha dado para las madres formas de los moldes y para la armazón de varias estatuas que son demasiado grandes». M<sup>º</sup> Jesús Herrero Sanz, *Los vaciados de la Galería Baja del Palacio de la Granja de San Ildefonso y otros reales sitios*. Academia, 2005, pp. 105.

momento una importante capa de contaminación. En las estratigrafías realizadas antes de proceder a la limpieza se encuentra en distintos momentos el depósito de una fina capa de carbón que las tiñe de gris oscuro, o las ensucia quitándoles el blanco intenso que tuvieron recién creadas. Este carbón se explica debido a dos fuentes principales: una de ellas la utilización de braseros en las salas de dibujo durante largo tiempo, lo que sin duda creaba una atmósfera en la que la ceniza estaba en suspensión en el aire, pero, sobre todo, el carbón utilizado por los alumnos para el dibujo, que creaba un polvo negro y sucio que llenaba toda la sala. Es precisamente el ennegrecimiento de algunas de las estatuas lo que hace que al cabo de los años se proceda a la limpieza con un sistema tan expeditivo como el pintarlas de blanco al óleo.

Las capas inferiores que se observan en las estratigrafías de las esculturas del siglo XVII no se encuentran lógicamente en las esculturas más recientes. Entre ellas hay que fijar la atención en las dos principales colecciones que ingresan en la Academia en el siglo XVIII. Una de ellas viene del Palacio del Buen Retiro, y está formada por los vaciados de las esculturas encontradas en la Villa de los Papiros de Herculano que habían sido enviadas a Carlos III en 1765. Este conjunto ingresó en la Academia en el edificio de la Calle Alcalá en 1776 coincidiendo con la primera visita que el rey hizo a la recién estrenada sede. Algunas conservan en la superficie las trazas, inapreciables a simple vista, de los productos aplicados como desmoldeante para realizar copias<sup>37</sup>. Coincide esto con el envío a las academias de México, Sevilla, Valencia, y Zaragoza entre muchas otras. La serie de Carlos III, por consiguiente, tiene pocas intervenciones y, en la mayoría de los casos se trata únicamente de los pequeños restos de cera que hemos mencionado.

En el mismo año de 1776 y en un segundo envío en 1779, ingresaron en la Academia de Bellas Artes de San Fernando los vaciados que el pintor Antón Rafael Mengs había formado en Roma y en Florencia<sup>38</sup>. Será la primera vez que la Academia de Bellas Artes de San Fernando disponga de una galería importante de esculturas, a la manera de las más importantes de otros países. A partir de este momento se despliega una actividad constante, y se crea un taller estable que va a tener la misión principal de hacer moldes para suministrar copias a instituciones públicas e incluso a particulares. Viene para ello un formador italiano de nombre José Panucci del que sabemos poco

---

<sup>37</sup>En el contrato que hace Panucci con el conserje de San Ildefonso Ventura María Sani, se especifican los gastos de aceite y jabón «para dar con ambas especies a las piezas de los moldes de yeso y evitar que se unan unas con otras». M<sup>a</sup> Jesús Herrero Sanz, «Los vaciados de la Galería Baja del Palacio de la Granja de San Ildefonso y otros reales sitios». *Academia*, 2005. pp. 105.

<sup>38</sup>En 1776 se advierte un cierto interés por recuperar la totalidad de la colección a la que se están incorporando nuevos ingresos. Con este motivo se hacen encargos puntuales al vaciador Manuel Pascual de Monasterio por «unir pies, piernas, dedos, etc, de diferentes estatuas de la Academia». (RABASF Archivo-Biblioteca, 40-1/2; C. Heras, *Academia* 90, 2000, p. 87). Un año más tarde comprobamos que el mismo formador o escultor solicita el cobro por las reparaciones pequeñas que ha hecho en algunas esculturas, que en el proceso de restauración aparecen a menudo de diferentes manos. Junta Particular de 19 enero de 1777, pp.37. «Socorro de 150 reales a Manuel Pascual Álvarez Monasterio, suplica alguna ayuda, ya que siempre que le llamaba la academia iba a pegar dedos, pies y otras partes de las estatuas de yeso».



hasta su llegada a Madrid, pero que despliega de manera casi exclusiva una actividad intensa en la formación vaciados y la recuperación y restauración de los que tenía la Academia<sup>39</sup>. Las intervenciones de Panucci son claramente las de un formador, es decir, no esculpe las partes que faltan y quiere reponer, sino que saca moldes de las que están completas para reparar aquellas en las que falta algún fragmento importante<sup>40</sup>. A veces pone peanas a los bustos y los firma por detrás con su nombre: *Joseph Pagniuci Fecit*. Las intervenciones de Panucci en la colección de la Academia son las más de las veces identificables y en ocasiones poco afortunadas desde el punto de vista de la conservación. La llegada a la Academia de una colección de piezas excelentes y en buen estado sirve para reparar algunas de las que los profesores tenían en sus estudios particulares, y quizá también intentan por este procedimiento hacerse con yesos de su interés<sup>41</sup>.

El esmero con el que había trabajado Felipe de Castro no se puede comparar con la forma casi industrial, por decirlo de alguna manera, con que trabaja Panucci. En primer lugar, se le encargan vaciados de muchas de las esculturas de la colección de Mengs que van a ser enviadas a otras academias. Por ello, cuando comparamos las obras que se enviaron a México en 1790<sup>42</sup> con las que se conservan en Madrid, verificamos que todas ellas presentan huellas de haber sido tratadas con un desmoldeante, es decir, que se les hizo moldes para atender la creciente demanda que estaba habiendo. Pero a diferencia de las esculturas más antiguas que hemos mencionado en la colección, Panucci aplica como desmoldeante una barbotina que tiñe de color anaranjado la superficie original de las obras que vacía [fig. 12 y 13]. Por una

<sup>39</sup>Para más información sobre la colección donada por Anton Rafael Mengs consultar *Negrete, A. La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tesis doctoral, Madrid 2009*.

<sup>40</sup>En 1777 se encomienda al formador José Panucci, que luego va a permanecer hasta su muerte en la Academia, que colabore en el traslado de los yesos y reparase los que sufriesen daños menores (RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 3 de marzo de 1777, pp. 44 y 45): «*Jose Panucci el formador estuvo presente, para que se enterase de lo que dijese Gricci y para que pueda juntar las piezas en la Academia según corresponden a cada modelo, y rotular cada cosa en adelante, si no difícilmente se sabría lo que es. Para colocar en tablas o repisas muchas de las cabezas que la academia adquirió, que Panucci pusiese pedestales de yeso a las que no tuviesen. Y compusiese lo que se necesitase en los modelos. El expresado formador acompañó a los mozos de cordel en los viajes que (p 46) hicieron a la academia con esos moldes y modelos, cuidando de que no los rompiesen. Que la junta le pague lo que vea conveniente por esta comisión*».

<sup>41</sup>Aprovechando la reciente incorporación de nuevos yesos, en 1777 Mariano Maella solicita se le permita vaciar las piernas y brazos del *Gladiador Combatiente* para restaurar el que tenía en su estudio y que se había dañado cuando se lo prestó a Mengs para sacar una copia. (RABASF Archivo-biblioteca, 16-43/1) El mismo texto, si no hay una confusión en la cita, está en 33-14-1. El mismo año el teniente director de Escultura Francisco Gutiérrez, pide que se le faciliten las piernas y brazos del gladiador combatiente, para tenerla completa en su estudio. Es posible que se hiciesen vaciados parciales del torso, como uno que tiene aún la Academia procedente de la Galería de Escultura de la Fábrica de Porcelana. (RABASF Archivo-biblioteca, 33-14-1).

<sup>42</sup>Barguellini, C. y Fuentes, E. (1989). *Guía para captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*. México.

parte, esto nos ayuda a identificarlas a simple vista, pero por otra, la colección de la Academia pierde en muchas de las esculturas de Mengs la frescura e intensidad del blanco original.



**Fig. 12 y 13.** *Máscara de prisionero bárbaro* (V-206). Colección Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro. Detalle del proceso de limpieza en el que se observa la barbotina que tiñe la superficie del yeso. ©Gasca, Solís y Viana.

También Panucci decide por vez primera, como consta por ejemplo en la descripción de galerías de esculturas que hace Esteban de Ágreda, pintar de blanco aquellas que están más ennegrecidas o teñidas<sup>43</sup>. La pintura al óleo está documentada por vez primera en los últimos años del siglo XVIII. Desde el momento en que a una escultura en yeso se le da una mano de pintura al óleo con blanco de plomo, comienza un proceso imparable para mantener limpia una superficie que progresivamente se va oscureciendo. El yeso blanco, si no se ensucia, mantiene su luminosidad, pero la pintura al óleo con blanco de plomo, y quizá de no muy buena calidad, tiende a tornarse en un gris oscuro, acentuado por la acumulación de carbón y ceniza en la superficie. De este modo, algunas de las esculturas que se originan a comienzos del siglo XIX, sabemos y tenemos constancia documental de ello, vuelven a ser tratadas de la misma manera en diversas ocasiones a lo largo del siglo. Estas capas de pintura alternando con estratos de suciedad son comunes en algunas de las obras de la colección antigua del Alcázar, y en otras de las procedentes de la colección Mengs.

A lo largo de todo el siglo XIX algunas de las esculturas en yeso acumulan en la superficie tal cantidad de capas de pintura que llegan a perder múltiples detalles de su aspecto original y de su historia: bajo esas capas de pintura hay zonas quemadas en

<sup>43</sup> RABASF Archivo-Biblioteca, 40-1-2; C. Heras, *Academia* 90, 2000, p. 86 y 89.

todas las que sufrieron el incendio del Alcázar, grafitos escritos o grabados por los alumnos, números de inventario, etiquetas, restauraciones hechas con otros yesos y una gran cantidad de detalles que constituyen en cada caso la historia de la pieza: las últimas intervenciones históricas pero ya en el siglo XX, se llegaron a hacer con blanco de titanio, tierras naturales, colores acrílicos, y ceras que no buscaban ya el blanco que tuvieron en sus inicios, sino que pretendían a veces igualar las restauraciones y añadidos recientes con las que estaban más ennegrecidas y sucias.

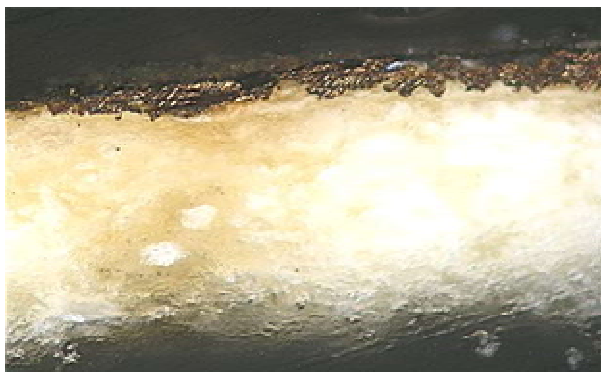
En el proceso de superposición de capas brevemente descrito hay también una evolución lenta e imperceptible en el gusto. De este modo podemos verificar que durante todo el siglo XVIII los vaciados de yeso se mantenían impecablemente blancos si se podía y se restauraban mínimamente. Es a partir del siglo XIX cuando encontramos el yeso pintado, e incluso en algunos casos vemos que el yeso deja de ser el material visible y se pinta intencionadamente desde el principio<sup>44</sup>. Así es, por ejemplo, un busto al que se le aplica una barbotina para que parezca de barro, como hace Ricardo Bellver (V-582) con el retrato de su padre [fig. 14], o el busto que entregan los herederos de José Piquer y Duart del Conde de Toreno (E-288), que ingresa en la Academia pintado con purpurina para imitar un bronce dorado<sup>45</sup> [fig. 15 y 16].



**Fig. 14.** Ricardo Bellver. Retrato de Francisco Bellver

<sup>44</sup>En noviembre de 1855 se hace un pago al oficial Juan Badillo por el trabajo de cinco días componiendo las esculturas que hay en la escalera y arreglándolas para pintarlas. Yeso para la compostura [...] 12 rls. de vellón. Por el arreglo se pagan 760 reales de vellón (31 de diciembre). *Libro de cuentas año 1855*, (RABASF 291 / 3). C. Heras, «Nuevas noticias sobre Damián Campeny en los fondos de la Academia», *Academia*, 98-99, 2004, nota 17.

<sup>45</sup> RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.



**Fig. 15.** Estratigrafía *Retrato del Conde de Toreno*.  
©Larco.

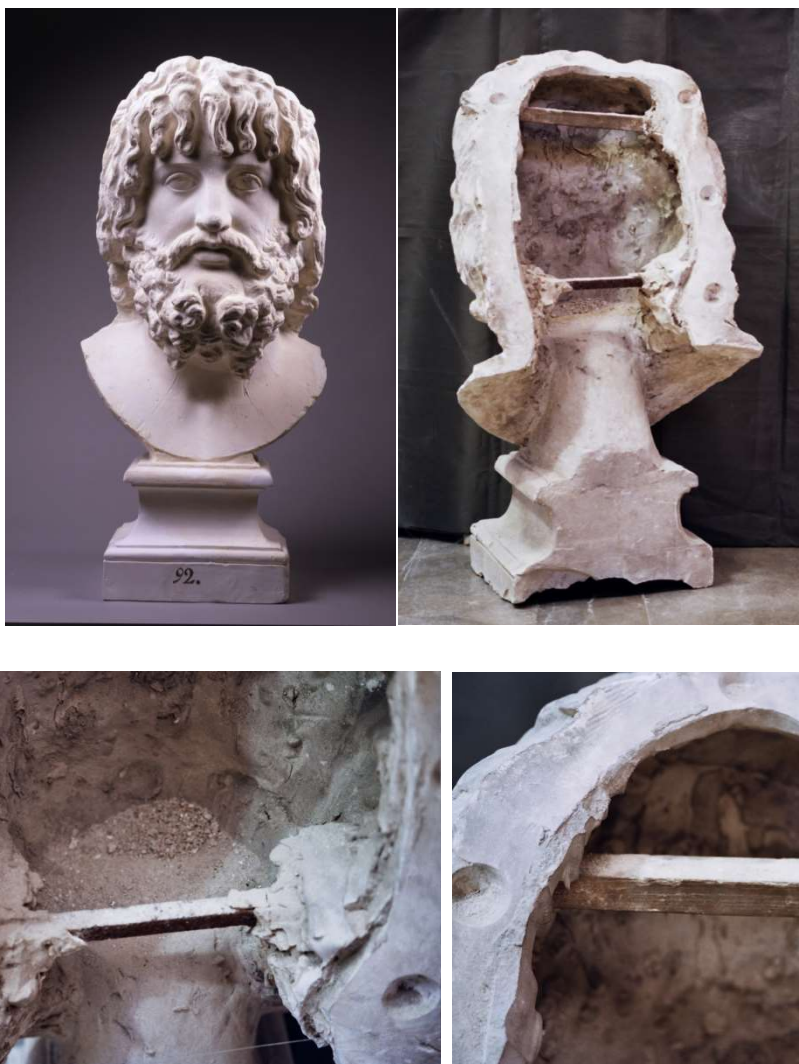
**Fig. 16.** José Piquer y Duart. *Conde de Toreno*.  
©RABASF.



Hay, pues, en la galería de escultura de la Real Academia de San Fernando, obras en yeso realizadas en el siglo XVII, muchas del XVIII y otro importante número del XIX. Esto quiere decir que se puede documentar tanto el momento de su manufactura, como la evolución que han tenido a lo largo del tiempo los vaciados de tres siglos en los que el concepto y la motivación para hacerlos fueron muy diferentes. En el siglo XVII se hacen copias de las mejores estatuas de Roma para instalarlas en el palacio del rey y no se escatiman medios para hacerlas más monumentales y garantizar la mayor calidad posible. En el siglo XVIII, dejando a un lado las procedentes de Herculano, que son un caso único porque se trata de vaciados hechos exclusivamente para Carlos III, ingresan en la Academia los que se están vendiendo en el mercado romano y florentino de manera muy intensa. Todas las esculturas que aparecen en Roma o que se encuentran en excavaciones de la villa de Adriano en Tívoli pasan por los talleres más conocidos, se restauran, y allí se hace de ellas vaciados que pasan al mercado: la colección de Mengs desde este punto de vista, no es una serie de obras únicas, sino todo lo contrario: salvo contadas excepciones él encarga o compra los vaciados que están disponibles en el mercado, y por ello se convierte en un buen cliente del que monopoliza esta actividad durante algunas décadas en Roma; se trata de Bartolomeo Cavaceppi, a quien compra el *Niño Dormido sobre el Delfín*, el *Perro Jennings*, el *Fauno Rosso* y muchas otras que no están realizadas con el cuidado y esmero que hemos descrito en las anteriores. Desde este punto de vista la serie de Mengs atribuida al taller de Cavaceppi nos permite ver la forma un poco descuidada con que salían al mercado algunos de los vaciados. Por ejemplo, las estructuras internas son a menudo de madera, que con el tiempo se ha deteriorado o incluso desaparecido



por la acción de insectos xilófagos, lo que ha obligado a intervenciones que no son necesarias en otros casos<sup>46</sup> [fig 17, 18, 19 y 20].



**Fig. 17, 18, 19 y 20.** *Máscara de Júpiter* (V-162). Colección Mengs. Detalle de la estructura interna de madera. © Gasca, Solís y Viana.

La tercera serie importante de esculturas que ingresa en la Academia es la del siglo XIX. Es el momento en que se accede por vez primera a las antigüedades griegas y todas las colecciones quieren tener vaciados de los mármoles del Partenón, de las esculturas de Egina, de Pérgamo, de Olimpia, de Delfos, y de todos los grandes lugares

<sup>46</sup>Sobre Bartolomeo Cavaceppi y muchas de las obras que comercializó en su taller y llegaron a la Academia de San Fernando incluidas en la colección de Mengs, se recoge abundante documentación en el catálogo de la exposición que sobre este escultor tuvo lugar en el Museo del Palazzo de Venecia, Roma en enero-marzo de 1994. Maria Giulia Barberini y Carlo Gasparri, con colaboraciones de otros autores, *Bartolomeo Cavaceppi, Scultore romano, 1777-1779*. Roma, 1994. También Anton Raphael Mengs y la Antigüedad, catálogo de la exposición del mismo nombre que tuvo lugar en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando en 2013.

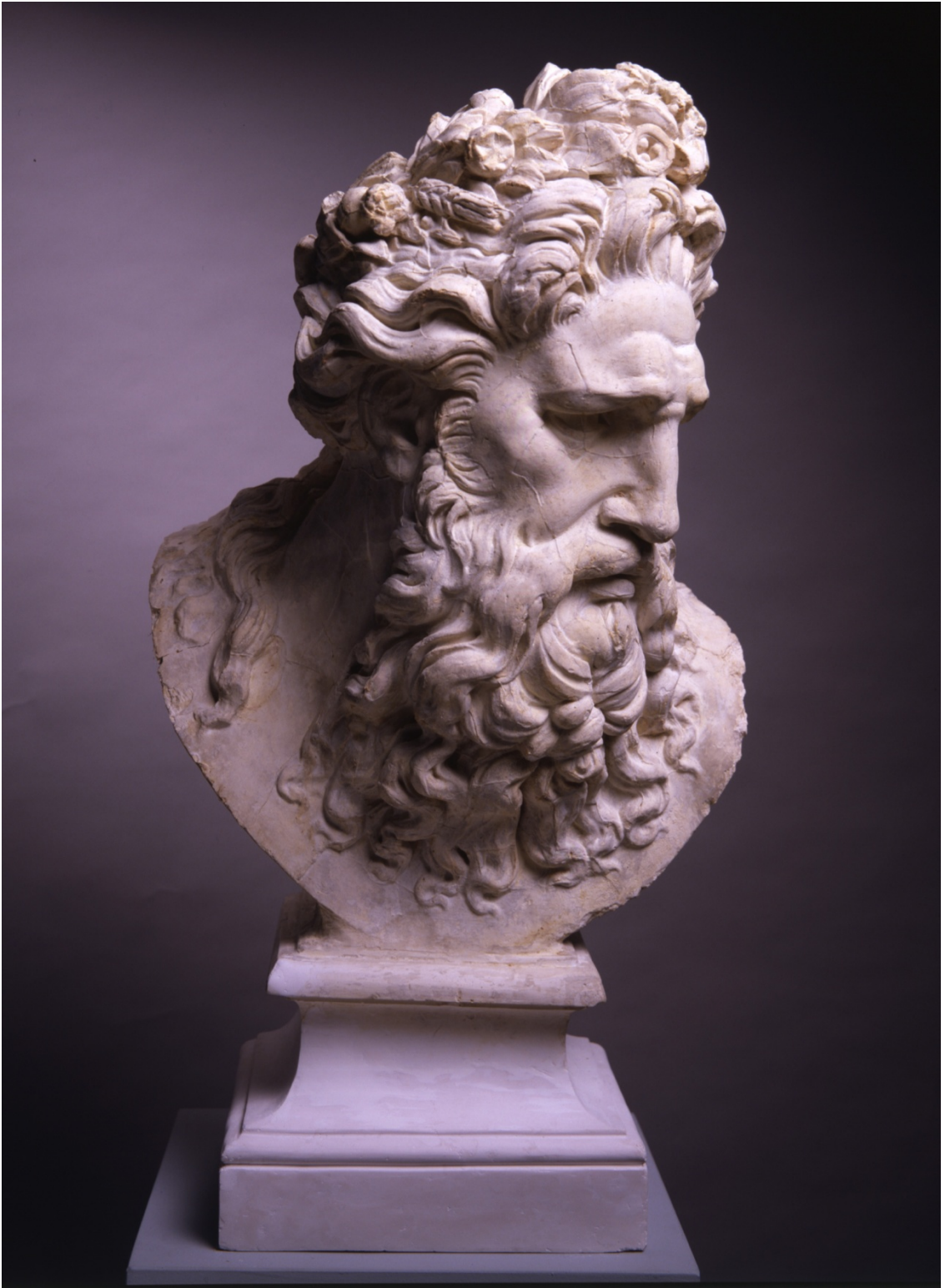
que están descubriendo en esta centuria las misiones arqueológicas alemanas, inglesas y francesas principalmente. El suministro de vaciados en el siglo XIX para los nuevos museos didácticos de escultura se hace desde Londres, Berlín y París. Es otro tipo de obras, producidas y vendidas de una manera casi industrial, que reconocemos muchas veces por el sello que se les pone en los talleres en que son fabricadas. La Academia adquirió algunas en París que llevan encastrado el sello metálico de la *École de Beaux Arts* [fig. 21], o bien *Republique Française/Musées Nationaux* [fig. 22]. Una de ellas, el *Milón de Versalles* presenta la superficie impecable y el yeso blanco y sin alteraciones. Otra, como es la *Afrodita de Milo*, ha sido pintada en varias ocasiones, quizá porque se hicieron moldes y reproducciones una vez que estuvo aquí en Madrid. Estas esculturas del siglo XIX son, por consiguiente, las que tienen menos historia de acumulación de capas de pintura en su estratigrafía. Así, cuando cotejamos un vaciado del siglo XVII, uno del XVIII y uno del XIX podemos ir reconociendo en cada uno de ellos, e incluso fechando con cierta precisión, los estratos de pintura, cera o carbón que se han identificado.



Fig. 21. Sello École des Beaux Arts. ©RABASF.



**Fig. 22.** Sello Musées Nationaux. © Gasca, Solís y Viana.



Cabeza de Tigris (V-202), Colección Mengs. ©RABASF.



## LA ELABORACIÓN DE VACIADOS EN YESO CON PROCEDIMIENTOS TRADICIONALES

La utilización moderna de materiales sintéticos, como la silicona y el poliéster, ha interrumpido una larga tradición en la fabricación de yesos a partir de estas esculturas antiguas. Nada tiene que ver un molde moderno, totalmente flexible y a veces de una precisión muy superior a la de los moldes de piezas, con los realizados por antiguos procedimientos, que son los que se conservan en la colección de la Academia de San Fernando.

La tradición de vaciar esculturas con moldes de yeso en varias piezas ha sido estudiada en diversas ocasiones<sup>47</sup>, y se remonta a época romana, como ponen de manifiesto los fragmentos encontrados en las excavaciones de Baia<sup>48</sup> [fig. 23] o los famosos vaciados de Pompeya<sup>49</sup> realizados por Giuseppe Fiorelli en 1860 [fig. 24].

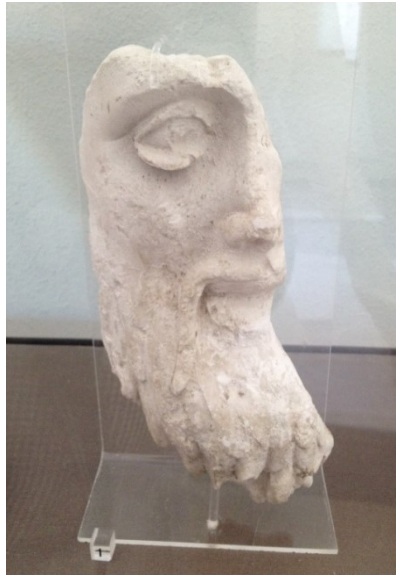
---

<sup>47</sup>Parisi, A. (2007). «Per la total perfettione e compimento»: la mission de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo del Estado de Roma. *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, pp. 83-112.

Cellini, B. (1731). *Due trattati di Benvenuto Cellini, scultore fiorentino: uno dell'oreficeria, l'altro della scultura*. In Firenze: Nella stamperia di S.A.R.

<sup>48</sup>Landwehr, C. (1984). *Capolavori greci in calchi romani: Il rinvenimento di Baia e la tecnica degli antichi copisti*. Napoli. Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta.

<sup>49</sup>Pucci, G. (2015). Il gesso e la sua eco. Storia e storie dei calchi di Pompei. *Pompei e l'Europa 1748-1943*.



**Fig. 23.** Fragmento de la cara de Arstogitone. Museo de Baia (Italia).  
©Luzón Nogué.



**Fig. 24.** Perro hallado en la vía de Nola, Pompeya. Fotografía de Giorgio Sommer de uno de los moldes de yeso de Giuseppe Fiorelli<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Giorgio Sommer (1834-1914) hizo en el siglo XIX numerosas fotos de las ruinas de Pompeya y de los moldes de yeso que el arqueólogo Giuseppe Fiorelli realizó en 1860 a partir de las oquedades de los cuerpos encontrados. La colección de fotos se expuso en la muestra «Giorgio Sommer: The Stones of Pompeii». Recuperado de <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/pioneros-de-la-fotografia-de-viajes-10235/1/#xtor=AD-15&xts=467263>.

Pero en realidad la tradición que se ha heredado en época moderna tiene su origen en la forma de trabajar de los escultores italianos a partir del Renacimiento. Son ellos quienes depuran la técnica y experimentan los materiales que luego se van a mantener en uso de manera tradicional. Esto es lo que hace que durante mucho tiempo los formadores italianos suministren sus vaciados a toda Europa, e incluso que sean italianos los que se desplacen y establezcan en otros países. En la Academia de Bellas Artes de San Fernando encontramos a la dinastía de los Panucci, Bartolozzi y, ocasionalmente, a los miembros de la familia Barzotti. Lo mismo vemos que ocurre en Inglaterra, donde en el siglo XIX se hacen muy conocidos los Bertolucci, que alternaron la actividad de vaciadores con una fábrica de flores artificiales, que también seguía técnicas y tradiciones italianas. En Italia, algunos escultores y formadores llegaron a hacer trabajos de cierta importancia. Velázquez encargó algunos vaciados a Orazio Albrizio, Matteo Bonucelli, Pietro del Duca y Girolamo Ferreri, entre otros. Durante el siglo XVIII el escultor y restaurador Bartolomeo Cavaceppi llegó a tener un gran taller en Roma, asesorado por Winckelmann, donde se restauraban, copiaban y vaciaban las esculturas que caían en sus manos.

Pese a que las distintas técnicas de fabricación de los vaciados tienen algunos elementos en común, existen diferencias entre ellos que muchas veces nos permiten atribuirlos a un taller o a otro. Esto se percibe en el despiece que se hace de la obra original, los materiales empleados para la estructura interna, y las variedades de yeso que se utilizan en la superficie, el interior y la base. Para poder entender lo que hacía que un vaciado en yeso fuese de mejor o peor calidad lo podemos analizar en los contratos<sup>51</sup> y también en algunos elementos y detalles cuya lectura se hace a medida que se estudian para su restauración o en el curso de ella.

A veces los documentos en los que se contratan vaciados de esculturas nos proporcionan información técnica y complementaria de gran valor. Sabemos por ellos cuales son los aspectos a los que se da más importancia tanto en los materiales como en la ejecución. Se describen detalles técnicos que aclaran el procedimiento empleado por los operarios. En suma, es una valiosa fuente de información que podemos verificar con las piezas mismas.

Sobre la elaboración de vaciados en yeso tenemos la detallada información de Benvenuto Cellini (1568) que fue cotejada con los documentos de Velázquez por Antonella Parisi hace algunos años. Ella recoge el procedimiento descrito en el *Tratatto della Escultura* de Cellini<sup>52</sup>:

*[...] se debe hacer un molde de yeso. Y la forma del molde se hace de diversos modos; pero la mas hermosa que yo jamás he visto y de la que yo más veces me he servido es el hacer pequeñas piezas, tantas cuantas formas el cuerpo humano, como son pies, manos y cabeza, en las que hay muchas*

<sup>51</sup> Ver Anexo Documental, documento 2, en el que se incluye la transcripción de los contratos firmados por Velázquez en Roma, realizada por Antonella Parisi para el catálogo de la exposición *Velázquez: Esculturas para el Alcázar*.

<sup>52</sup> Parisi (1994), pp 164-185.

*oquedades. Estas pequeñas piezas se deben hacer con la máxima diligencia y, mientras que el yeso está fresco. Allí se mete un hilo de hierro doble en cada una de dichas piezas, que debe salir para afuera tanto como suponga colocar allí un espárrago, mostrando el aspecto de un pequeño anillo. Y cada vez que se hace una de estas pequeñas piezas, se debe probar, una vez que el yeso haya endurecido bien si la dicha pieza se coloca en su lugar. Y el maestro se las debe ingeniar para acomodarlo correctamente, para que quede ningún vacío que podría estropear la obra. Y así se continúan haciendo poco a poco todas las mencionadas piezas, no solo aquellas que están en recovecos, sino en otros muchos lugares donde sea preciso, en la cabeza, en las manos, en los pies. Y con estas piezas se va colocando bien, de tal modo que se abarque la mitad de la figura, me refiero a la mitad en altura, la cual se entiende incluido el ombligo y los pectorales, hasta los costados, y para abajo hasta la mitad de los talones. Pero se ha de tener cuidado, porque con estas pequeñas piezas la figura no se cubre por entero, sino que deja parte de pectorales, parte de cuerpo, gran parte de los muslos y gran parte de las piernas. Y se debe poner atención para que estas piezas que se colocan se acomoden, se ensamblen correctamente, de modo que no dejen huecos, porque sobre esta mitad de la figura se debe verter por encima una capa de yeso tierno, de un grosor mayor de dos dedos [...]*

En el caso de los vaciados encargados por Velázquez en Roma en su segundo viaje disponemos de un extenso documento notarial en el que se fijan detalladamente los términos de calidad que deben tener estas piezas hechas para el rey de España. Velázquez, evidentemente, no conocía los pormenores de este oficio, pero es asesorado por el escultor Finelli enviado desde Nápoles con este menester por el virrey conde de Oñate. Se ve claramente que los detalles incluidos en el contrato son los de un buen conocedor del tipo de encargo que se estaba haciendo y las exigencias de calidad que se debían incluir. Para la historia de la fabricación de los yesos de la academia y la copia de estatuas en general, es un documento de valor extraordinario. Lo damos en su integridad subrayando los datos que nos interesan y que verificamos sobre las obras que hoy se conservan en la academia.

En primer lugar, se exige un yeso extraordinariamente fino para la elaboración de la camisa, es decir, la epidermis generada en el primer volteo. Este yeso, según expresa el documento, debe ser cernido con un cedazo de seda muy fina. Es evidente que con este procedimiento quieren obtener una superficie lisa que de algún modo pueda competir con la calidad del mármol. En el interior de la escultura y mediante un segundo volteo se introduce lo que los formadores llaman un yeso negro, que esta mucho menos depurado. Este detalle de la fabricación y del contrato firmado por Velázquez en Roma se ha podido verificar cuando después del incendio del Alcázar algunas esculturas tuvieron que ser lijadas de manera muy agresiva para quitar las zonas quemadas. De este modo se ven perfectamente la capa exterior y el relleno interno que se describen en el documento. Otro aspecto técnico que figura en el contrato notarial de Velázquez es el de la precisión con el que deben estar unidos los diferentes taselos, sin producir



escalones entre ellos y dejándolos en la obra final con líneas apenas perceptibles: *no se debe rellenar de yeso una pieza contigua* -dice el documento notarial- *si antes no se ha colocado en su lugar, para que al vaciar las tres estatuas mencionadas no quede una parte alta y otra baja*. También este es un dato que introduce en el acuerdo un buen conocedor del tipo de obra que se estaba encargando.

Siguiendo al pie de la letra las recomendaciones descritas por Cellini, el documento notarial explica el procedimiento para mantener unidos los taseles: *los taseles y recovecos sean unidos dentro de la forma grande con mallas de hilo de hierro y, agujereada la forma, líguese desde fuera con un cordel para que cuando dicha forma esté junta no se caiga ningún taselo por dentro*. Es llamativo el grado de precisión con el que el contrato notarial entra en los detalles de ejecución del molde y, en este caso, la unión de las piezas que lo constituyen.

En el caso específico del contrato de yesos por Velázquez se aporta también un dato inusual debido al hecho de que los moldes realizados iban a ser transportados a Madrid y debían asegurarse de la correcta colocación de las piezas antes de proceder a su modelado. En el contrato con Girolamo Ferreri, a quien se trae a España para mayor seguridad, acuerda que: *El señor Girolamo deberá entregar las mencionadas tres estatuas en piezas ensambladas en modo tal que, cuando se quieran unir en una sola, sea fácil rehacerla y queden bien unidas, tal como el mencionado señor Diego le ha ordenado*.

La fabricación de un molde para vaciar esculturas en yeso está muy explicada en diversos manuales, e incluso en tratados del siglo XVIII en los que se dibujan las piezas, la manera descomponerlas, y los diversos procedimientos para ensamblarlas. Todo ello genera una especialidad que tenía sus nombres, sus procedimientos y, por decirlo también de algún modo, sus trucos [fig. 25 y 26].

*Y la forma del molde se hace de diversos modos; pero el más hermoso que yo jamás he visto y del que yo más veces me he servido es el hacer pequeñas piezas, tantas cuantas forman el cuerpo humano, cómo son pies, manos y cabeza, en los que hay muchas oquedades. Estas pequeñas piezas se deben hacer con la máxima diligencia y mientras que el yeso está fresco. Allí se mete un hilo de hierro doble en cada una de dichas piezas [...]. Y se debe poner atención para que estas piezas que se colocan se acomoden, se ensamblen correctamente, de modo que no dejen huecos, porque sobre esta mitad de la figura se debe verter por encima una capa de yeso tierno, de un grosor mayor de dos dedos [...]*<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup>Cellini, B. (1731). *Due trattati di Benvenuto Cellini, scultore fiorentino: uno dell'oreficeria, l'altro della scultura*. In Firenze: Nella stamperia di S.A.R.



Fig. 25. Title-page to Francesco Carradori, *Istruzione Elementare per gli Studiosi di Scultura*.  
Royal Academy.





Fig. 26. Fabricación de un vaciado. Carlo Lasinio en *Istruzione Elementare per gli Studiosi della Scultura* de Francesco Carradori. Florencia, 1802, tav. VI. Royal Academy.

En líneas generales, la elaboración de un vaciado parte de la forma como el maestro ve y descompone los distintos elementos de la pieza sobre la que va a trabajar. A veces este estudio previo lo marca finamente con un lápiz, estableciendo así las líneas esenciales de la figura en el original que está formando. Hay ocasiones en que, pese a la limpieza posterior que se hace, quedan trazas de estas líneas, como ocurre en algunos bustos de la Villa de los Papiros de Herculano, que se conservan en el Museo Nacional de Nápoles. Hay veces en que la obra tiene recovecos difícilmente accesibles a la hora de hacer el vaciado. El camino más corto para evitarse problemas es el de rellenarlos de cera o arcilla, y proceder después a su retirada. Esto también deja trazas en el modelo, y a veces se considera un procedimiento que adultera el original, por lo que con frecuencia se dan instrucciones para que no se utilice. Este es el caso de la lista elaborada por Anton Rafael Mengs y Felipe de Castro con los yesos que deben adquirirse en Italia, en el que, además, pide que estos moldes se hagan sin esos taseles de cera:

*Tambien combendrá prebenir á la Persona q<sup>e</sup>. tendrá el encargo ó comision de mandar hazer estos moldes q<sup>e</sup> mande expresamente á los baziadores q<sup>e</sup> los moldes de las figuras se hagan sin thaselos o pedazos echos de zera (bizio demasiado introducido q<sup>e</sup> haze q<sup>e</sup> los moldes sean de poca duracion) y en caso q<sup>e</sup> en alguna ocasión no pudiese salir el Baziado á perfección sin este medio, será mejor de tal pedazo molde duplicado, uno con zera, y otro sin ella, tapando en este ultimo las sotoesquadras q<sup>e</sup> no puedan salir, siendo mejor se conserbe el todo q<sup>e</sup> de tener pocos yesos curiosos y q<sup>e</sup> el molde se pierda tan presto como suzede con la zera<sup>54</sup>.*

En este mismo documento también se insiste en la necesidad de que sea [...] *algun Joben escultor atento* [...] el que «limpie» los vaciados sacados de los moldes delante de las esculturas originales, y no un vaciador.

El paso siguiente en la fabricación de un molde consiste en aplicar un producto desmoldeante que, como ya hemos visto en el capítulo anterior, deja trazas tanto en la obra original como en el vaciado que se obtiene del molde.

Una vez marcadas en el molde cuáles van a ser las partes en que se descompone la pieza, se procede a la formación de un complejo mosaico de elementos menudos que van encajando unos con otros y que una vez hechos, se pueden ir extrayendo de manera ordenada para conformar el volumen vacío de la obra. No existe, que sepamos, una palabra castellana, para estas piezas, pero sí encontramos a menudo en la documentación antigua la denominación, procedente del italiano, de *taselos* (taselli). Este conjunto de piezas formadas en contacto directo con la escultura se cubre a su vez con un armazón grueso, también de yeso, que en la documentación antigua suele denominarse *madreforma*. De este modo, taselos y madreforma, cerrados como un recipiente vacío, son lo que llamamos un molde tradicional de taselos rígido.

Aplicando también un desmoldeante en la cara interna de estos moldes de escayola, se procede a verter en su interior la colada de yeso que va a recubrir internamente la superficie. Para ello se voltea el molde durante unos minutos antes de proceder a su apertura y extracción de los taselos. Antes de la aparición de los yesos industriales se usa el yeso más fino para esta primera capa más superficial. Por ello, se hace una colada con un yeso de mayor calidad en un primer volteo, e inmediatamente a continuación, cuando está fraguando, se introduce una segunda colada de yeso más basto que le da consistencia al vaciado. De este modo encontramos que las esculturas de los siglos XVII y XVIII principalmente, tienen un yeso fino en la superficie y uno sin cernir, generalmente más oscuro, grueso y basto, en la capa inferior. En los contratos que hace Velázquez en Roma en 1650 se menciona expresamente la calidad de los yesos que tienen que emplearse en las esculturas para el rey<sup>55</sup>. También en los contratos para hacer vaciados en La Granja, que se encomiendan a fines del siglo XVIII al formador Panucci se especifican a menudo dos calidades de yeso, de los cuales uno

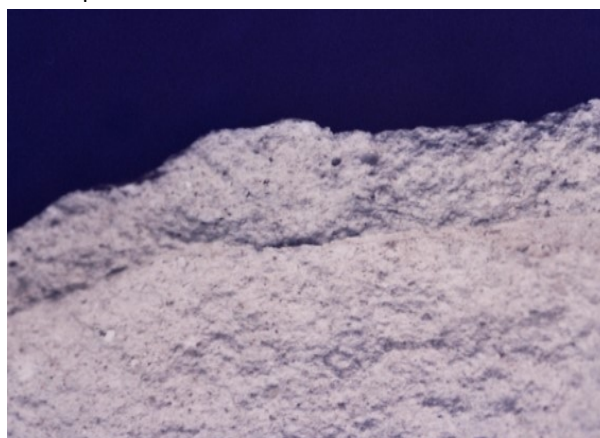
<sup>54</sup> RABASF Archivo-Biblioteca 2-58-5. Anexo documental, documento 5.

<sup>55</sup> Anexo documental. Documento 2.

es yeso blanco fino y otro que denominan súper fino [fig. 27 y 28]. Así se invierte una gran cantidad de jornales de peones para tamizarlo con cedazos de seda, que también figuran en los gastos expresamente mencionados<sup>56</sup>.



**Fig. 27.** Macrofotografía. *Domiciano*. Colección Velázquez. ©Parra.



**Fig. 28.** Macrofotografía. *Antinoo*. Panucci. ©Parra.

Cuando las esculturas tienen un tamaño considerable o elementos que pueden ser separados fácilmente, el vaciado se hace por partes. Es habitual hacer el molde de la cabeza, por un lado, brazos y piernas por otro, y proceder así a la descomposición de la obra en partes fácilmente reproducibles en un molde como los ya descritos. Estas partes se tienen posteriormente que ensamblar, y en ello los talleres utilizan materiales diversos y técnicas distintas. La experiencia debió de mostrar pronto que las piezas de madera tenían una duración limitada como elemento estructural. La propia humedad que se conservaba en el interior aceleraba a veces el proceso de descomposición y otras se veían afectadas por la acción de insectos xilófagos. Se usa a menudo, en sustitución de la madera, elementos de hierro entre los que incluso se reconocen fragmentos de chatarra reutilizada. Se han encontrado partes de bisagras, alfileres, y todo aquello que estuviese a mano del formador en el taller. Aunque en muchas ocasiones se recubre con

---

<sup>56</sup>Herrero Sanz, M. J. «Los vaciados de la Galería Baja del Palacio de la Granja de San Ildefonso y otros reales sitios». *Academia*, 2005. pp 106.



tejido o estopa, el hierro tiende con el tiempo a oxidarse y ello produce no sólo la lógica fragilidad en las partes que está uniendo sino también la aparición de manchas de óxido que trepan a la superficie y la tiñen. Desde el punto de vista de la restauración, constituyen un serio problema ya que el teñido de la escayola es irreversible y difícil de eliminar, y las varillas que quedan en el interior no son tampoco fácilmente tratables con inhibidores de corrosión, por su complicada accesibilidad.

En los talleres italianos se encuentra desde muy pronto una solución alternativa al uso de la madera y el hierro. En muchos de los vaciados que vienen a la Academia procedentes de Florencia y Roma, el elemento rígido para unir las partes de las esculturas es a menudo el hueso. Los huesos de animales, previamente tratados, sirven para dar fuerza estructural, a modo de esqueleto, a vaciados que de otra forma serían muy frágiles. El hueso tiene la estabilidad y solidez suficientes para ser un material que cumple a la perfección las necesidades de los formadores. Cuando se trata de hacer relieves o planchas planas, las costillas entrelazadas de animales se colocan cuidadosamente a la manera de un forjado que evita las fracturas. Esto lo vemos, por ejemplo, en las placas de la *Puerta del Paraíso* (V-282 a V-307), hechas en Florencia por encargo de Mengs [fig. 29].

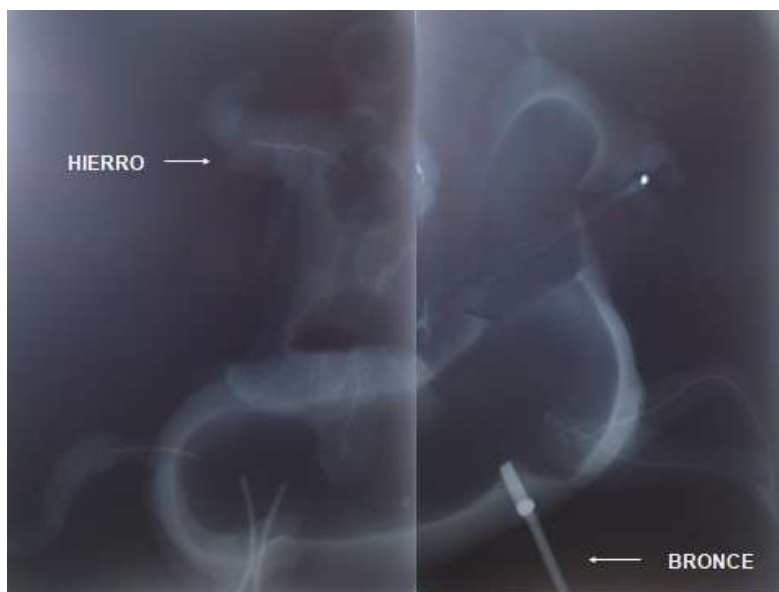


**Fig. 29.** Reverso de una de las placas de la Puerta del Paraíso. © Gasca, Solís y Viana.

Solamente en ocasiones excepcionales, que en la Academia se reducen a alguna de las esculturas de la Villa de los Papiros, realizadas en Portici para Carlos III, se constata el empleo de bronce como estructura. La pequeña escultura de *Alejandro a Caballo* (V-255) [fig. 30 y 31], y el *Cervatillo* (V-279) de la Villa de los Papiros [fig. 32 y 33], están hechos en la Fondería Reale, y siendo vaciados que se van a enviar al rey, no se escatima utilizar para ello un material tan costoso.



**Fig. 30.** *Alejandro a caballo*. Villa de los Papiros. Colección Carlos III.  
©RABASF.

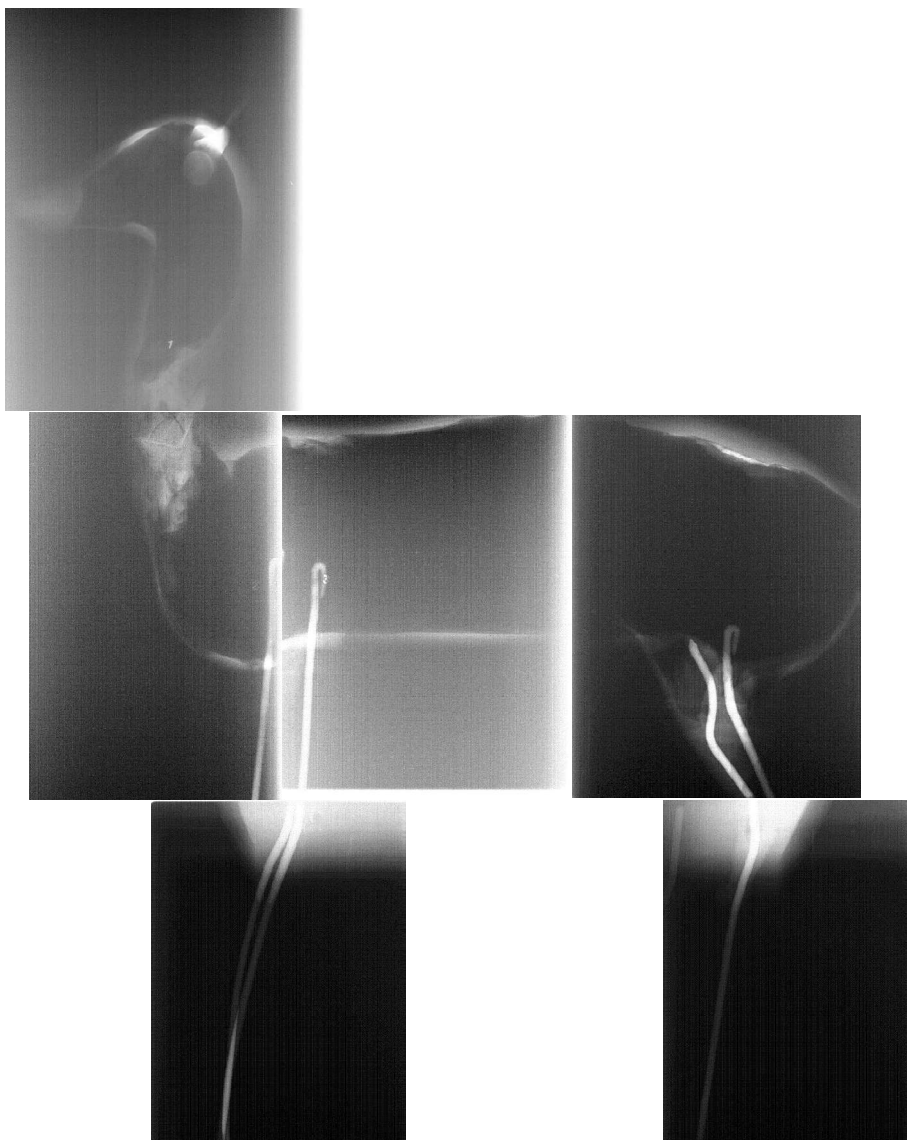


**Fig. 31.** Gammagrafía *Alejandro a caballo*. ©Viana, S. y Viana, D.





**Fig. 32.** *Cervatillo*. Villa de los Papiros. Colección Carlos III. ©RABASF



**Fig. 33.** *Cervatillo*. Villa de los Papiros. Colección Carlos III. Gammagrafía. ©Viana, D. y Viana, S.

Según Carmen Alonso<sup>57</sup>, Camillo Paderni solicita bronce para las obras artísticas que están reparando procedentes de las excavaciones. Ahora sabemos también, que ese bronce también se destinó a los vaciados enviados a Madrid para Carlos III. En cualquier caso, hay que subrayar que la utilización de bronce en la estructura interior de los vaciados es mucho más estable que la del hierro.

Los vaciados del siglo XIX se producen a veces de manera industrial para atender un mercado que en Europa está llenando en ese momento las colecciones didácticas de las universidades y demás centros de enseñanza. Existe una gran diferencia entre el vaciado encargado y hecho para una colección real en el siglo XVIII, y los que se venden un siglo más tarde en toda Europa. La Academia posee vaciados procedentes de París, de Berlín, de Londres y de otros lugares, al tiempo que también los formadores utilizan los mismos o parecidos materiales. En el interior de las piezas se colocan a veces cañas, que, si bien son accesibles y fáciles de utilizar, tienen una duración y una consistencia muy limitadas [fig. 34 y 35]. También en las partes planas o en el refuerzo interior de los yesos se colocan arpilleras que evitan la separación de las partes en caso de rotura, pero que hacen muy difícil su posterior restauración.



**Fig. 34 y 35.** Detalles de estructuras de caña. © Gasca, Solís y Viana.

Vemos, pues, que también las técnicas y procedimientos empleados en los talleres contribuyen a su catalogación y cronología. En cada caso se puede explicar con más detalle y distinguir a veces la mano de los distintos talleres y formadores.

Cuando se describen moldes en los inventarios antiguos se alude muchas veces al número de piezas con que está hecha una determinada estatua, y esas piezas coinciden habitualmente con las uniones que se detectan en la limpieza. Podemos de este modo saber si dos vaciados han sido elaborados a partir del mismo molde. Pero hay un detalle que los entendidos en el coleccionismo de esculturas, como lo era Mengs, tienen muy en cuenta. Se trata de la precisión con que están hechos y ajustados los distintos taseles del molde. Lo importante para que la superficie de la obra copiada

<sup>57</sup> Alonso Rodríguez, C. (2016). «Yesos del Museo Herculanense para Carlos III: la copia y su valor en la difusión de las antigüedades», en *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, pp. 64-75.

se reproduzca con toda exactitud es que no haya diferencias de nivel entre pieza y pieza. Velázquez lo especifica en sus contratos ante notario, y se reserva el derecho de rechazar un vaciado que tenga los taselos colocados a distinto nivel<sup>58</sup>. Del mismo modo, los vaciados donados por Mengs a la Academia conservan esas costuras, garantía de calidad durante su fabricación.

Olivieri dice, respecto a los vaciados que tiene él en su academia, que *los modelos de yeso son originales porque son modelados por Miguel Ángel, Monsr. Legró y Rusconi, no son de aquellos que traen los Luqueses que sólo las Embras de estos Modelos se hallan en Roma, Florencia y París, de modo que las Embras son viejas y no se hallan sino copias. Los troncos de Laocoonte y de Belvedere no son los del Palacio, pues estos están en el Almacén hechos pedazos. Los suyos vinieron de Roma y los compré a los herederos del difunto Churriguera*<sup>59</sup>. De ahí la importancia que le conceden a la calidad y fidelidad de las copias. Por un lado, hay que recordar que los vaciados que encarga Velázquez en Roma vienen dentro de su forma y es posible que se destruyan una vez llegados a Madrid para garantizar la unicidad del vaciado del rey. Corroborra esta hipótesis el hecho de que se recurra a escultores para «recomponer» las obras dañadas ante la más que posible ausencia del molde. Y por otro, Olivieri se refiere, al nombrar a *los Luqueses*, al comercio y coleccionismo de esculturas, no siempre de buena calidad, ya en pleno auge en Europa.

Esto explica que muchas veces las líneas de unión que quedan en la superficie no se repasen y pulan después de hecho el vaciado. Se aprecia en estas «costuras» dos cosas: de una parte, el grado de desgaste que puede tener el molde, ya que cuanto mayor sea éste, más visibles quedarán estas costuras. Por otra parte, es la forma que el cliente tiene de verificar que no se han producido los desniveles mencionados en la colocación de los taselos.

No todas las esculturas antiguas conservan las costuras, pero cuando así ocurre tenemos que pensar que el propietario ha querido dejar a la vista la calidad de la copia. Esto nos ayuda con más precisión que en la segmentación de la escultura, a verificar cuando dos vaciados se han hecho a partir del mismo molde. En la colección de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan vaciados de los donados por Mengs en los que, comparando las líneas de unión de los taselos y su distribución con los que posee el Museo de Dresde, ha sido posible determinar cuál fue la primera pieza que salió de un mismo molde<sup>60</sup>.

Tanto la desmembración en partes de las esculturas como las líneas o costuras dejadas por el molde de yeso rígido quedan ocultas cuando se les da una mano de pintura. Si bien lo primero puede determinarse por lo general con las gammagrafías, en el caso de las costuras solamente salen a la vista cuando se eliminan las capas de pintura que las cubren. Esta es una de las muchas razones por las cuales se han

<sup>58</sup>Ver Anexo documental, documento 2.

<sup>59</sup>AGP Secc. Ob. Leg. 346.

<sup>60</sup>Negrete, A. (2009). *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Tesis Doctoral. UCM. Facultad de Geografía e Historia.

eliminado en la mayoría de las limpiezas, con el fin de sacar unos yesos que de este modo son perfectamente analizables e identificables con la documentación que se conserva de ellos.

Lo habitual es que no se coloque de origen ningún refuerzo especial en la base de las esculturas. El movimiento y traslado de las esculturas en este tipo de colecciones suele afectar casi siempre a la base. Al inclinarlas o arrastrarlas se producen roturas porque la base está hueca como el resto de la pieza. Esto explica que sean los elementos que cuentan con más intervenciones a lo largo del tiempo, salvo cuando se trata de bases de madera. Así lo vemos en el *Mercurio* de Giambologna (V-035) [fig. 36] y en el *Gladiador Borghese* [fig. 37] de la colección Mengs (V-024). En el proceso de restauración se han encontrado rellenos de todo tipo, de época moderna, en los que se incluyen como ya hemos visto, partes macizas de escayola, ladrillos, y otros materiales. A veces incluso se han puesto bases nuevas o se ha cambiado la forma y dimensiones de la que tenía, para salvar lo que quedaba de la escultura.



**Fig. 36.** *Mercurio*. Colección Mengs. © RABASF.



Fig. 37. *Gladiador Borghese*. Colección Mengs. ©RABASF

### 3.1. ELEMENTOS PARA LA IDENTIFICACIÓN DE VACIADOS

La colección de vaciados en yeso que posee la Academia de Bellas Artes procede de incorporaciones sucesivas a lo largo del tiempo como ya se ha descrito. Las más conocidas son las que vienen del Alcázar, las de Nápoles, que se trasladan desde el Palacio del Buen Retiro, las de Mengs y las de la fábrica de porcelana de La China. A estas hay que añadir muchas obras que proceden a veces de estudios de los propios escultores, adquisiciones singulares de la Academia, tanto en el siglo XVIII como en el XIX, envíos de yesos de los alumnos pensionados en Roma, vaciados hechos por los formadores que trabajan en el taller de vaciados y donaciones diversas de los académicos o personal vinculados a la institución. Todo ello hace que a primera vista tropecemos con un complejo número de procedencias que hacen difícil la identificación de las obras. Poco a poco se ve, a medida que nos adentramos en la colección, que existen signos externos en forma de firmas, sellos y marcas que nos ayudan a individualizarlas, pero a estos elementos hay que añadir los datos que van apareciendo a medida que se interviene en ellas, como son las calidades del yeso, las capas de pintura, ceras o barnices que se le han aplicado, las restauraciones anteriores, las técnicas de consolidación interna y un importante número de detalles no visibles a simple vista que nos han ilustrado sobre la colección y los procedimientos y técnicas empleados a lo largo del tiempo. La serie de Velázquez, por ejemplo, se identifica a partir de los documentos de su fabricación y traslado, y de los dibujos y estampas, con la única dificultad de localizar los bustos y obras menores.

La primera serie de vaciados que se hizo en el Palacio Real bajo la dirección del escultor de cámara Felipe de Castro, y con la intervención directa de los vaciadores que trabajaban en las obras del palacio nuevo, Blas de Madrid y Francisco Vergara, se



pueden identificar fácilmente también porque son obras cuyos originales tenemos a mano y fueron copiadas en un primer momento para disponer de modelos<sup>61</sup>. El *Claudio Marcelo*, también llamado *Germánico* en los documentos de la Academia, y el *Jugador de morra*, son algunos de estos vaciados que se caracterizan por la pobreza técnica de su manufactura y lo muy manipulados que están en superficie. Del mismo momento y de las mismas manos son el *Sátiro en reposo*, el *Discóbolo en reposo* y algunos bustos, todos conservados en el Salón del Trono en el Palacio Real. El *Hermafrodita*, la *Venus de la Concha* y el *Espinario* debieron de hacerse al mismo tiempo, pero sólo se conserva la cabeza del primero, que estuvo unida al cuerpo mediante hueso [fig. 38].



**Fig. 38.** Cabeza del *Hermafrodita*. Detalle de la estructura de hueso. ©Saenz de Sampedro

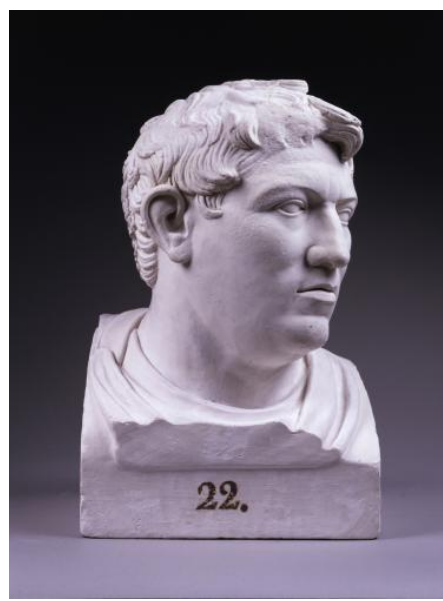
También las esculturas de la colección de Carlos III se identifican fácilmente puesto que es una serie que se hace para el rey y no podía estar en manos de otras personas, por lo que no se pueden confundir con una colección distinta. En esta serie existen unos elementos comunes de técnica en la manufactura que los hace inconfundibles. Están hechos con yeso de gran calidad y en una sola capa o volteo en el caso de los bustos. Los de bronce fueron vaciados completos con las bases que se pusieron en Nápoles, aunque estaban colocadas en el siglo XVIII de manera inversa a como se ven hoy en el museo. Estas basas fueron un elemento decisivo para apartarlas del conjunto. También tienen algunas de ellas unos números en tinta de color pardo por

<sup>61</sup>En Actas de la Junta particular del 9 de mayo de 1958 se trata el tema delicado de liquidar el compromiso de hacer vaciados para la Academia que se había encomendado a Felipe de Castro. «[...] y así teniendo a bien exponerse a que Castro la desobedezca, como es muy de temer de su aspereza, ni queriendo tampoco exponer este Profesor a los perjuicios que de ello le resultarían, acordó que haciéndolo todo presente el Señor Protector se pida a S.E. que dé orden al señor Don Baltasar para que haga que Castro sin dilación alguna entregue a la Academia los citados moldes». Claude Bédard, *El Escultor Felipe de Castro*. Instituto Padre Sarmiento, Santiago de Compostela, 1971; p. 115.

la parte posterior, lo que sin duda corresponde al inventario manuscrito que se trajo cuando fueron importadas de Italia [fig. 39, 40, 41 y 42]<sup>62</sup>.



**Fig. 39 y 40.** *Pirro de Epiro* (V-134). Colección Portici. Vista trasera y frontal con los números de inventario del envío hecho por Camillo Paderni en 1765, y del inventario de 1804 respectivamente.



**Fig. 41 y 42.** *Filetero de Pérgamo* (V-138). Colección Portici. Vista trasera y frontal con los números de inventario del envío hecho por Camillo Paderni en 1765, y del inventario de 1804 respectivamente.

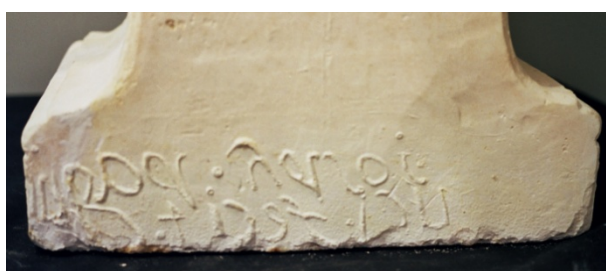
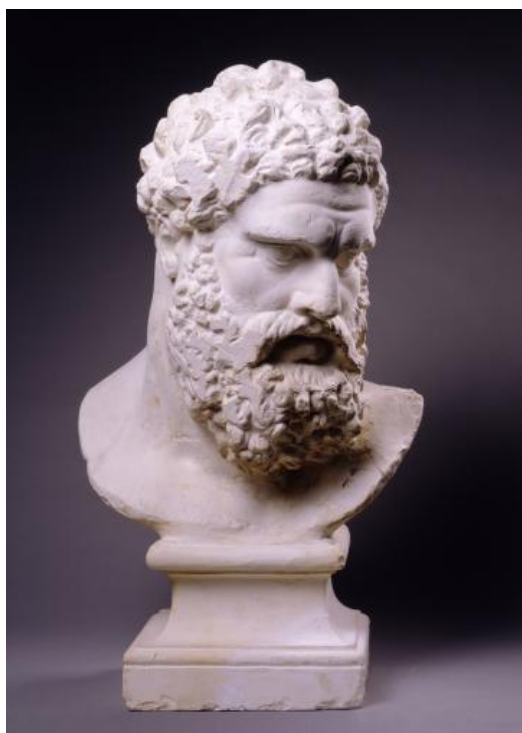
---

<sup>62</sup>Alonso Rodríguez, Carmen (2013). «Los vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano como relectura», p.132, en *La Villa de los Papiros*. Casa del Lector.



Las de la colección Mengs se identifican y reconocen también por las listas e inventarios que se hicieron en el momento de su ingreso, pero cabría confundirlas con otras iguales y de otra procedencia. En este caso ayudan a su identificación varios factores: el análisis de los yesos, la técnica utilizada para el refuerzo de su estructura, y las manipulaciones que hace Panucci desde su llegada a la Academia, sobre todo la aplicación de desmoldeantes para sacar copias. En este caso, por tratarse de vaciados adquiridos en talleres distintos de Roma y Florencia, tanto la calidad de los yesos como las técnicas empleadas para su manufactura son muy diversas. Podemos decir que la colección de Mengs nos ilustra de una manera amplia sobre la elaboración de los vaciados en Italia en la segunda mitad del XVIII.

Al tiempo que llega la colección Mengs, como vimos, se contrata al formador José Panucci, y su forma de trabajar también la reconocemos en muchos detalles. El molde de las bases cuadradas que coloca a muchos bustos y obras menores es inconfundible, pero además algunas veces aparecen con su firma en relieve por la parte de atrás [fig. 43 y 44].



**Fig. 43 y 44.** Busto de *Hércules Farnese* (V-164). Colección Mengs. Detalle de la firma en relieve de Panucci.

En 1811 ingresan en la Academia los vaciados de la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro<sup>63</sup>. En el inventario que se hace de ellas se especifica que tienen un sello de color blanco o rojo [fig. 45, 46 y 47] indicando la procedencia: *Real Fábrica de Porcelana, Galería de Escultura*. Esta serie también es fácilmente identificable. Por lo general son yesos porosos y de escasa calidad, que muchas veces poco o nada tienen que ver con los de las colecciones reales o los mejores talleres italianos del XVIII. Es un tema poco estudiado aún, pero debe tratarse de obras adquiridas por los italianos que trabajaban en la fábrica.



Fig. 45 y 46. Sellos de la Real fábrica de Pordelanas del Buen Retiro. © Gasca, Solís y Viana.

<sup>63</sup>En junio de 1811 se produce el traslado de la colección de la Fábrica de Porcelanas de Buen Retiro consistente en vaciados y obras originales de Roberto Michel, Carlos Gricci, Juan Adan y Esteban de Agreda. RABASF, Archivo-Biblioteca 33-12/21; este episodio es totalmente omitido en el informe de Pascual Colomer, redactado tres años más tarde). La orden de traslado es dada por don Manuel Romero (ministro de Justicia en el gobierno de José Bonaparte de 1809 a 1812) y participan en estos años críticos el Marqués de Almenara y Mariano González de Sepúlveda. Recibe los vaciados el conserje Francisco Durán.



**Fig. 47.** Sellos de la Real fábrica de Pordelanas del Buen Retiro.  
©Gasca, Solís y Viana.

En el siglo XIX, cuando se activa el comercio de vaciados entre los museos europeos y las escuelas de bellas artes, la Academia adquiere algunas obras más o menos importantes. De todas ellas conocemos documentalmente la procedencia, pero algunas tienen también sellos que la identifican. Así, como ya hemos visto, el *Milón de Crotona*, cuyo original se conserva en el Museo del Louvre con un sello metálico encastrado en el corte del brazo izquierdo. El mismo sello se aprecia en la parte frontal de la basa de la *Afrodita de Milo*.

Los vaciadores de la Academia reproducen para la venta o suministro a otras academias y escuelas un cierto número de obras. Se hacen durante mucho tiempo con moldes rígidos a la manera tradicional, de los que aún hoy se conservan algunos. Lucas Bartolozzi a comienzos del siglo XX y Alberto Sánchez emplean un sello en relieve que nos permite reconocer también estos vaciados: Real Academia de Bellas Artes, Taller de Vaciados, Madrid [fig. 48].



**Fig. 49.** Sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. ©Gasca.

Con los elementos técnicos y los datos analíticos se dispone hoy de una documentación de gran valor comparativo que se irá depurando, y que ayudará en lo sucesivo a la identificación del resto de la colección, como se verá a continuación. Igualmente, los datos acumulados en el proceso de restauración y estudio de la galería de la Academia de Bellas Artes, es y será de gran utilidad para otras colecciones similares en Europa.

A continuación se establecen las características técnicas de las esculturas en yeso según su procedencia:

COLECCIÓN VELÁZQUEZ		
INGRESO EN LA ACADEMIA	1744	
FECHA DE MANUFACTURA	1649-1663	
TÉCNICA	VACIADO EN YESO	
CALIDAD DEL YESO	MUY PURO	
COLOR	BLANCO	
VOLTEO 1º	ALTA CALIDAD	
VOLTEO 2º	ALTA CALIDAD, CON IMPUREZAS	
MARCAS DE TASELOS	MINORITARIAS	
ESTRUCTURA INTERNA	VÁSTAGOS: MADERA Y METAL ADHESIVOS: YESO	
OTROS MATERIALES	SUPERFICIE: DESMOLDEANTES, DEPÓSITOS DE CONTAMINACIÓN, REPINTES ESTRUCTURA: HIERRO	

COLECCIÓN OLIVIERI	
INGRESO EN LA ACADEMIA	1744
TÉCNICA	VACIADO EN YESO
CALIDAD DEL YESO	MUY PURO
COLOR	BLANCO
VOLTEO 1º	ALTA CALIDAD
VOLTEO 2º	ALTA CALIDAD, CON IMPUREZAS
MARCAS DE TASELOS	NO
ESTRUCTURA INTERNA	VÁSTAGOS: MADERA Y CÁÑAMO TRENZADO ADHESIVOS: YESO
OTROS MATERIALES	SUPERFICIE: DESMOLDEANTES, DEPÓSITOS DE CONTAMINACIÓN, REPINTES

COLECCIÓN FELIPE DE CASTRO	
INGRESO EN LA ACADEMIA	1747-1749
TÉCNICA	VACIADO EN YESO
CALIDAD DEL YESO	MUY PURO
COLOR	BLANCO
VOLTEO 1º	ALTA CALIDAD
VOLTEO 2º	ALTA CALIDAD, CON IMPUREZAS
MARCAS DE TASELOS	NO
ESTRUCTURA INTERNA	VÁSTAGOS: MADERA Y HUESO ADHESIVOS: YESO
OTROS MATERIALES	SUPERFICIE: DESMOLDEANTES, DEPÓSITOS DE CONTAMINACIÓN, REPINTES

**COLECCIÓN CARLOS III**

<b>INGRESO EN LA ACADEMIA</b>	1775
<b>TÉCNICA</b>	VACIADO EN YESO
<b>CALIDAD DEL YESO</b>	MUY PURO
<b>COLOR</b>	BLANCO
<b>VOLTEO 1º</b>	ALTA CALIDAD
<b>VOLTEO 2º</b>	ALTA CALIDAD, CON IMPUREZAS
<b>MARCAS DE TASELOS</b>	NO
<b>ESTRUCTURA INTERNA</b>	VÁSTAGOS: MADERA, HIERRO, BRONCE Y HUESO ADHESIVOS: YESO
<b>OTROS MATERIALES</b>	SUPERFICIE: DESMOLDEANTES, DEPÓSITOS DE CONTAMINACIÓN, REPINTES

**COLECCIÓN ANTON RAPHAEL MENGES**

<b>INGRESO EN LA ACADEMIA</b>	1776
<b>TÉCNICA</b>	VACIADO EN YESO
<b>CALIDAD DEL YESO</b>	MUY PURO
<b>COLOR</b>	BLANCO
<b>VOLTEO 1º</b>	ALTA CALIDAD
<b>VOLTEO 2º</b>	ALTA CALIDAD, CON IMPUREZAS
<b>MARCAS DE TASELOS</b>	SI
<b>ESTRUCTURA INTERNA</b>	VÁSTAGOS: MADERA Y HUESO ADHESIVOS: YESO
<b>OTROS MATERIALES</b>	SUPERFICIE: DESMOLDEANTES, DEPÓSITOS DE CONTAMINACIÓN, REPINTES ESTRUCTURA: HIERRO



COLECCIÓN PANUCCI		
INGRESO EN LA ACADEMIA	1777-1805	
TÉCNICA	VACIADO EN YESO	
CALIDAD DEL YESO	PURO	
COLOR	BLANCO	
VOLTEO 1º	ALTA CALIDAD	
VOLTEO 2º	BAJA CALIDAD, CON IMPUREZAS	
MARCAS DE TASELOS	MINORITARIAS	
ESTRUCTURA INTERNA	VÁSTAGOS: MADERA Y METAL ADHESIVOS: YESO	
OTROS MATERIALES	SUPERFICIE: DEPÓSITOS REPINTES	DESMOLDEANTES, DE CONTAMINACIÓN,

COLECCIÓN REAL FÁBRICA DE DEL BUEN RETIRO PORCELANA		
INGRESO EN LA ACADEMIA	1811	
FECHA DE MANUFACTURA	1649-1663	
TÉCNICA	VACIADO EN YESO	
CALIDAD DEL YESO	PURO	
COLOR	BLANCO	
VOLTEO 1º	ALTA CALIDAD	
VOLTEO 2º	ALTA CALIDAD, CON IMPUREZAS	
MARCAS DE TASELOS	NO	
ESTRUCTURA INTERNA	VÁSTAGOS: MADERA ADHESIVOS: YESO	
OTROS MATERIALES	SUPERFICIE: DEPÓSITOS REPINTES	DESMOLDEANTES, DE CONTAMINACIÓN,

COLECCIÓN MUSEOS NACIONALES DE FRANCIA	
INGRESO EN LA ACADEMIA	1852
TÉCNICA	VACIADO EN YESO
CALIDAD DEL YESO	PURO
COLOR	BLANCO
VOLTEO 1º	ALTA CALIDAD
VOLTEO 2º	ALTA CALIDAD, CON IMPUREZAS
MARCAS DE TASELOS	MINORITARIAS
ESTRUCTURA INTERNA	VÁSTAGOS: MADERA ADHESIVOS: YESO
OTROS MATERIALES	SUPERFICIE: DESMOLDEANTES, DEPÓSITOS DE CONTAMINACIÓN, REPINTES

COLECCIÓN MUSEO BRITÁNICO	
INGRESO EN LA ACADEMIA	1866
TÉCNICA	VACIADO EN YESO
CALIDAD DEL YESO	MUY PURO
COLOR	BLANCO
VOLTEO 1º	ALTA CALIDAD
VOLTEO 2º	ALTA CALIDAD
MARCAS DE TASELOS	NO
ESTRUCTURA INTERNA	VÁSTAGOS: ESTOPA Y METAL ADHESIVOS: YESO
OTROS MATERIALES	SUPERFICIE: DESMOLDEANTES, DEPÓSITOS DE CONTAMINACIÓN, REPINTES

## LOS MATERIALES DE MANUFACTURA Y «COMPOSTURA» A TRAVÉS DE LOS DOCUMENTOS DE ARCHIVO

**G**racias a los documentos de archivo y en especial a las actas y libros de contabilidad es posible conocer con detalle los materiales usados en los principales talleres de vaciados en la España de los siglos XVII y XVIII. Así mismo por las facturas y los recibos de pago identificamos los precios, a los proveedores de esos materiales y su lugar de procedencia. También de enorme interés es el conocimiento que éstos proporcionan sobre los gremios, talleres y los sueldos pagados en cada oficio.

En el proceso de elaboración de un vaciado en yeso hay que considerar, además de las materias primas necesarias para su fabricación, las herramientas y medios de que debe disponer un taller de trabajo, así como las personas que trabajan en él.

Tenemos precios de obras terminadas en los contratos de Velázquez entre 1650 y 1652 en Roma, si bien estos precios comprenden la totalidad de los gastos y no se hace la distinción de las obras realizadas en yeso y aquellas que se fundieron en bronce. En el primer caso, el material lo podían conseguir los formadores en el propio mercado romano, pero no así para el bronce, que, al ser una materia de uso estratégico en la fabricación de cañones, le fue suministrado desde Nápoles por el conde de Oñate. No nos consta que del tipo de bronce empleado en las seis esculturas encargadas por el aposentador de Felipe IV se hayan hecho análisis para verificar la aleación uniforme que deben tener. Sí existe documentación sobre tres obras que se encargaron cuando ya Velázquez estaba en España para reutilizar el bronce que había quedado en Roma sin utilizar y estaba en posesión de Matteo Bonucelli.

La procedencia del yeso es susceptible de ser analizada en algunos casos, y posiblemente daría resultados comparar el conjunto de esculturas encargadas por Mengs en Florencia, de aquellas otras que trajo de Nápoles o que fueron vaciadas en el taller de Cavaccepi en Roma. Los resultados de los análisis del yeso podrán ser utilizados para la identificación de algunas obras. Por ejemplo, las obras vaciadas en el

siglo XX cuando ya los yesos industriales son de gran pureza, no se pueden confundir con ninguna obra procedente de las colecciones antiguas. En el caso de la serie de vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano, se da una circunstancia excepcional, puesto que al ser destinadas al propio rey, que las había solicitado desde España, el yeso que se emplea es siempre de la mejor calidad. Es importante el hecho de que, además, en ese momento se estuviese trabajando en la edición de *Le antichità di Ercolano*, para la que los dibujantes de la Stamperia Reale habían solicitado los vaciados en yeso de los broces hallados en la excavación, ya que copiar de un yeso facilitaba mucho el trabajo y, según Tanucci en sus cartas, ya se estaba haciendo en otros museos europeos<sup>64</sup>. Existe mucha información en la correspondencia de Carlos III con Tanucci y en los propios registros documentales de Casa Reale Antica en el archivo de Nápoles sobre la fabricación de estas copias, que aparecen reiteradamente mencionadas en cartas y documentos de los años sesenta del siglo XVIII<sup>65</sup>.

Un caso distinto es el de la colección de la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, donde había una galería de esculturas que fue empleada para la realización de figuras de porcelana y «biscuit» a diferentes tamaños. El origen de estas piezas es variado y en la academia no se dispone de otra información que la de su llegada en 1811 para preservarla de los avatares de la Guerra de Independencia que llegaron a ser causa de la destrucción de la fábrica. Si podemos decir, que el tipo de yeso utilizado es muy diferente entre unas y otras, donde algunas que se caracterizan por su extremada porosidad que las hace muy livianas.

#### 4. 1. LAS «CUENTAS» DE JUAN DOMINGO OLIVIERI

Como ya hemos visto, las esculturas en yeso de Velázquez enviadas a la nueva Academia de la Casa de la Panadería, estaban muy deterioradas tras el incendio del Alcázar. Es por ello que muy pronto ya se plantea la necesidad de adquirir *modelos de estatuas* en Roma, *pues los que trajo de aquella corte Don Diego Velázquez son pocos, y algunos de ellos están muy destrozados y desfigurados*<sup>66</sup>.

Como cuenta Carmen Alonso<sup>67</sup>, hasta que esto fuese posible se decidió restaurar los vaciados que habían sobrevivido al incendio. A Olivieri le ayuda el escultor Francisco de Vergara, alumno suyo, quién asistido por el peón Lorenzo Molina<sup>68</sup>,

<sup>64</sup>Tanucci (1985). *Epistolario IX*, Roma, p. 163.

<sup>65</sup> El tema de la correspondencia entre Carlos III y Tanucci, así como todo lo relacionado con los vaciados de la Villa de los Papiros que conserva la Academia, ha sido minuciosamente estudiado y ampliamente publicado por Carmen Alonso Rodríguez, a la que agradezco especialmente su ayuda.

<sup>66</sup> RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-1-1-68, fol. 7. Los gastos relacionados con estos materiales en RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 5-20-1, exp.5.

<sup>67</sup> Alonso, C. (2007), Salvados del fuego: los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería», en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Ficha 41, pp. 434-435

<sup>68</sup> AGP, AG, Obras, caja 1004; Tárraga (1999), vol. I, p. 367.

encargado de preparar el yeso, se puso a la tarea en septiembre de 1744<sup>69</sup>. La Academia conserva una lista, elaborada por Olivieri, de los materiales necesarios para el «arreglo de las estatuas». Lleva por título *Memoria delo que se necesita por componer las statuas de yeso antiguas que se deben colocar en la sala de dibujo*, fechada el 25 de septiembre, y aporta una relación de los materiales que se usaron como desmoldeantes, endurecedores y protectores. Contempla también la reintegración volumétrica mediante el modelado en barro y vaciado posterior de yeso. Con estos datos perfectamente documentados, los análisis y la restauración realizados en los últimos años han venido a confirmar los materiales empleados en todo el proceso de recuperación de esculturas desde el siglo XVIII<sup>70</sup>.

La memoria de petición de materiales fue redactada personalmente por Olivieri, sin la intervención del traductor de italiano que habitualmente le asistía en estas tareas<sup>71</sup> [fig. 49].

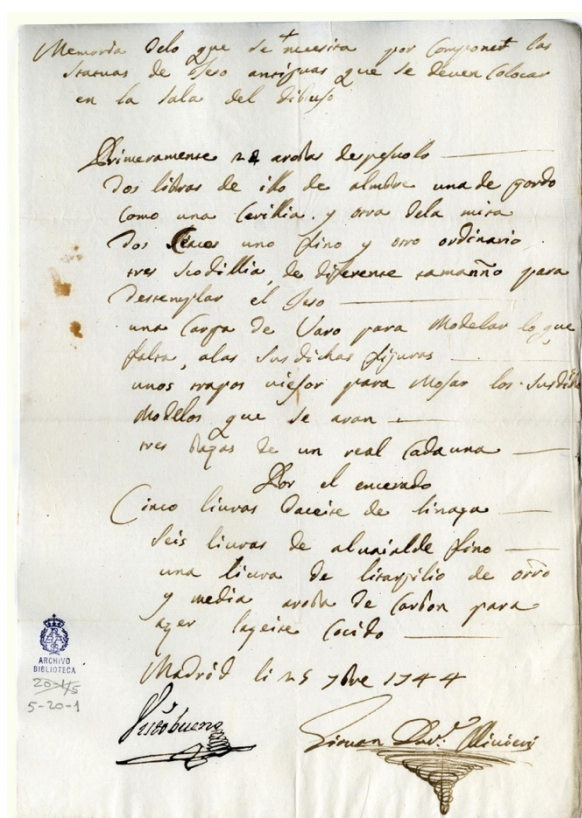


Fig. 49. Memoria de materiales encargados por Olivieri para el «arreglo de las estatuas». ©Gasca

<sup>69</sup> Tárraga (1992), vol. I, pp. 367.

<sup>70</sup> Gasca (2010), «The restoration of two plaster casts acquired by Velázquez in the seventeenth century: the Hercules and Flora farnese», en *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, pp. 385-402.

<sup>71</sup> Tárraga (1992), vol. I, pp. 224-225.

Incluye lo siguiente:

*Primeramente 24 arobas despejuolo  
 Dos libras de illo de almbre una de gordo como una cerillia y otra dela  
 mita  
 Dos Cercos uno fino y otro ordinario  
 tres scodillia, de diferente tamaño para destemplantar el Yeso  
 Una carga de Varo para modelar lo que falta alas susodichas figuras  
 Unos trapos viejos para mojar los susodicho<sup>s</sup>  
 Modelos que se aran  
 tres bazas de un real cada una  
 Por el encerado  
 Cinco livras daceite de linaza  
 Seis livras de alvaialde fino  
 una livra de litargilio de orro  
 y media aroba de carbón para  
 azer lazeite cocido*

Así, en el mes de octubre, comienza la restauración del *Hércules*, la *Flora*, la *Venus Medici* y el *Baco Borghese*<sup>72</sup> que, como sabemos, fueron los primeros en llegar a la Academia procedentes de los almacenes situados en el Picadero. Pero por orden del intendente de la obra de Palacio, Baltasar de Elgueta, el trabajo se interrumpió y se empezaron a componer otros yesos que estaban en diversas piezas guardadas en cajones: *por orden del S.<sup>r</sup> Intendente se suspendio de concluirlos, y empezar los otros muchos que estan para componer*. Francisco Vergara empleó en la restauración de dos estatuas veintitrés días por las que se le pagaron 644 reales<sup>73</sup>. Pocos meses después partió para Roma, pensionado por la Academia, dónde desarrollaría una brillante carrera como escultor<sup>74</sup>.

En 1746, varios documentos que conserva el archivo de la Real Academia de San Fernando muestran también, entre otras cosas, una memoria de lo gastado por Olivieri en materiales para *dar de varniz y bazar las embras de las tres Estatuas antiguas que vinieron de San Ildefonso*<sup>75</sup>, que son *Cástor y Pólux*, conocida como el *Grupo de San Ildefonso*; el *Pastor Griego* o *Fauno del Cabrito* y la *Venus de Medici*. Entre ellos encontramos litargirio y albayalde, yeso en piedra, aceite común y de linaza, además de una olla de barro, cuatro brochas grandes, dos jofainas, un barreño barnizado, carbón, sebo, «botijones» (posiblemente vidriados) y cuerda para atar los moldes. Para ello, Olivieri dice necesitar [...] *un patio con mucho Sol y a lo*

<sup>72</sup>Alonso, C. (2007), Salvados del fuego: los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería», en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, ficha 43, pp.437-438; RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-38.

<sup>73</sup> RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-37, 39 y 40; Tárraga (1992), vol. I, pp. 370-372.

<sup>74</sup> Urrea (1998), p. 17 y ss.

<sup>75</sup>RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.



*descubierto para hazer el barniz y darlo alas piezas, que necesariamente se deveran tender al Sol para que pueda penetrar el barniz*<sup>76</sup>.

Una de las primeras intervenciones conocidas ya con carácter «conservador» que se hizo a las esculturas, aún en su sede de la Casa de la Panadería es, como ya hemos visto anteriormente, la realizada en 1759 por Olivieri y Giaquinto a aquellas que se encontraban en el patio de la misma:

*Hice presente que las tres estatuas de Hércules, la Flora y la Cleopatra, sin embargo, de que en el patio están a cubierto de las aguas, perciben humedad, que las va perjudicando mucho. En cuya consideración los señores directores generales Don Conrado Giaquinto y Don Juan Domingo Olivieri cuiden de repararlas con los aceites o preservativos que juzguen más a propósito para su conservación [...]»*<sup>77</sup>.

Estas primeras intervenciones en los yesos de Velázquez, que estaban ocultas bajo las numerosas capas de pintura aplicadas desde el siglo XIX en adelante, han salido a la luz en la última restauración de que han sido objeto<sup>78</sup>. Se conservan en la Academia, como acabamos de ver, además de la relación de materiales empleados por Olivieri y Vergara, las cuentas de los gastos generados por esta restauración del año 1744<sup>79</sup>.

Los resultados obtenidos de los análisis estratigráficos de *Cleopatra* (conocida hoy como *Ariadna*), *Flora* y *Hércules Farnese* confirman, como en el resto de las esculturas procedentes de la colección Velázquez, que éstas se forman con un yeso muy puro, con algo de anhidrita y trazas de calcita y arcillas, y presentan una textura granulosa con granos gruesos del orden de las 30 µ. En superficie se observa una fuerte impregnación de cola animal, acompañada de algo de aceite de linaza, cera de abeja y resina de conífera que se correspondería con esta primera intervención de Olivieri y Giaquinto.

#### 4. 2. LOS VACIADOS DE LA COLECCIÓN DE ISABEL DE FARNESIO

Durante el reinado de Carlos V, algunas de las obras de mármol adquiridas por Isabel de Farnesio para decorar el Palacio de San Ildefonso, fueron trasladadas a otros Reales Sitios, como es el caso de la Casita del Labrador en Aranjuez. Aunque ya en 1744 Felipe V da permiso para vaciar en yeso el *Fauno del Cabrito* y el *Grupo de San Ildefonso* (hoy conocido como *Cástor y Pólux*) destinados a la enseñanza académica, es

<sup>76</sup> AGP Secc. Ob. Leg. 346.

<sup>77</sup> RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Ordinaria de 29 de abril de 1759.

<sup>78</sup> Gasca (2010), «The restoration of two plaster casts acquired by Velázquez in the seventeenth century: the Hercules and Flora farnese», en *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, pp. 385-402.

<sup>79</sup> Cuentas de Joseph Escudero, RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 5-20-1, exp.5.

en 1792 cuando se copian gran parte de ellos para sustituir a los mármoles trasladados y a la vez, para que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuviera un juego completo de ellos. Según la documentación de archivo aportada por María Jesús Herrero<sup>80</sup> es en diciembre de este año cuando bajo la dirección de Ventura María Sani, conserje del palacio, comienzan los trabajos.

Panucci, el formador de la Academia de San Fernando y tan nombrado en este estudio, es el encargado de supervisar la realización de los moldes de las cincuenta y seis estatuas de mármol<sup>81</sup>. Los moldes de la obras se depositan, junto con una copia de cada escultura, en la [...] *Academia conformandose también con quedarse con los moldes así para su custodia como para uso de sus estudios*<sup>82</sup> [...] *y que se molden y queden exemplares en los mismos parages de donde se sacan: para hacer mejor el buen servicio del Rey y obviar el peligro de cualquier extraccion o comercio que pudiera hacer algún moldador particular, me ha parecido conveniente balerme de un favor de la Academia a fin de que se sirva mandar a su moldador Josef Panucci, execute dicha obra con los baciados que yo necesite para aquel sitio como igualmente arreglar lo que yo devere pagar a dicho Panucci por su trabajo y los moldes pueden quedar en la Academia si a los señores les parece, tanto para su mayor seguridad, como por si acaso necesitasen hacer algun vaciado para estudios: dichas estatuas creo no tendra reparo la Academia en permitir se bacier en el obrador del Moldador*<sup>83</sup>.

En el inventario de 1804 de la Academia encontramos la «*Lista de los moldes de las estatuas del quarto baxo del Palacio del Real Sitio de San Ildefonso que el rey nuestro señor mandó entregar a la Academia y se recibieron en primero de julio de 1796. Todos tienen un vaciado dentro, y las piezas que contiene cada una están señaladas con el número que tiene el molde en el exterior*»<sup>84</sup>; y en 1869 Julián Delgrús, director de escultura de la Granja solicita varios vaciados parciales de esculturas<sup>85</sup>, posiblemente para «reparar» las que tienen en mal estado. Esto parece corroborar la idea de que los moldes únicamente fueron a parar a la Academia.

Las esculturas de yeso de San Ildefonso fueron pintadas en el momento mismo de su fabricación por Francisco Santiuste, dorador de mate, *se han pintado imitando a piedra Agata dos Emperadores de ocho pies de alto con todos los desnudos dorados, todo a bruñido*<sup>86</sup>.

Un fabricante de yeso, vecino de San Ildefonso, llamado Juan Clemente junto a Diego Huertas entregaron un total de 5.628 arrobas de yeso fino y superfino por el que

<sup>80</sup>Herrero M.J., *Los vaciados de la Galería Baja del palacio de la Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios. Academia 2005*, pp 101-128. AGP, Sección Carlos IV, Casa, Legajo 89.

<sup>81</sup>Heras, C. (2000), *Academia* 98, pp. 116-118.

<sup>82</sup>RABASF Archivo-Biblioteca, 16-42-1, 5 de octubre de 1791.

<sup>83</sup>RABASF Archivo-Biblioteca, 16-43-1, 30 de septiembre de 1791.

<sup>84</sup>Ver Documento 1. Transcripción de María Jesús Herrero.

<sup>85</sup>RABASF Archivo-Biblioteca, 40-1-2.

<sup>86</sup>Herrero M.J., *los vaciados de la Galería Baja del palacio de la Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios. Academia 2005*, pp. 103. AGP, Sección Carlos IV, Casa, Legajo 89.

cobraron 54.276 reales de vellón<sup>87</sup>, además de aceite y jabón. El alambre de latón fino para «la formación de moldes de yeso y unión de las piezas» lo proporcionó Vicente González; Manuel Ezquerro, que regentaba un comercio de cuerda y bramante en Madrid proporcionó los cedazos de seda para tamizar el yeso y las brochas «de virola» para aplicar desmoldeantes a las madreformas, así como la cuerda de cáñamo para atar las piezas que conformaban el molde, pieles de lija y papel fino; Manuel Tovar, proporciona los «esportoncillos...para conducir el yeso»; León Maeso el bramante para «reatar brochas», Vicente García entrega arrizaduras (yeso grueso), Juan Clemente también vende una «porción de tazas de Talavera, quatro jofainas de lo mismo para hacer masas de yeso y media docena de pucheros para desleír jabón» y Diego Álvarez las varillas de hierro «para las madres formas de los moldes y para la armazón de varias estatuas que son demasiado grandes».

Otros gastos que figuran en los documentos citados por Herrero son el carbón de encina utilizado en los braseros para calentar el taller y el sebo para las velas.

### 4.3. JUAN PASCUAL DE MENA

En agosto de 1759, Juan Pascual de Mena se encontraba recuperando poco a poco los vaciados que unos años atrás habían venido a la Academia procedentes del incendio del Alcázar. Restauraba concretamente el *Gladiador Borghese*, al que tuvo que hacer los brazos y la cabeza, cuando recibió una carta del director de la Academia, Corrado Giaquinto, dándole instrucciones de que parase inmediatamente esa labor de restauración e hiciese un retrato del nuevo rey. Había fallecido Fernando VI y se aprontaba para trasladarse a España su hermano Carlos, que llegaría en el mes de octubre. Posiblemente Mena hizo un primer retrato del rey que serviría de boceto para el que firma y fecha apenas cuatro años más tarde, ejecutado en mármol. Este último es el retrato que se conserva en el salón principal de la Academia junto con el de su hijo Carlos IV.

Las restauraciones de Mena son muy peculiares, como lo era también el método acordado para hacerlo. En primer lugar, dibujó aquellas obras que necesitaban «reparación», mostrando el estado en que se encontraban y los fragmentos perdidos [fig. 50 a 54], documentos de gran valor que dos siglos más tarde ayudarían en gran manera a la identificación de las esculturas. No disponía de modelos a los cuales hacer el vaciado de la parte que les faltaba y, por ello, se dedicó pacientemente a esculpir aquellas partes necesarias para completar cada una de las estatuas.

---

<sup>87</sup> Si esta cifra es correcta, señalemos que la asignación diaria de barrenderos, modelos y discípulos de la Academia oscilaba en torno a los 2 reales diarios.



**Fig. 50.** Juan Pascual de Mena. *Estudio del Fauno de los albogues o Sático danzante*. P-1840. ©RABASF.



**Fig. 52.** Juan Pascual de Mena. *Estudio del Sático en reposo o Fauno Giustiniani*. P-1841. ©RABASF.



Fig. 52. Juan Pascual de Mena. *Estudio de la Ceres Borghese*. P-1843. ©RABASF.





**Fig. 53.** Juan Pascual de Mena. *Estudio del Apolo Sauróctono*. P-1847.



**Fig. 54.** Juan Pascual de Mena. *Estudio de Nióbide corriendo*. P- 1846. ©RABASF.

En el caso del *Gladiador Borghese* hizo una cabeza absolutamente apartada del ideal clásico, con la boca entreabierta en un gesto patético mostrando los dientes, cosa que tenía ensayada en la imaginaria a la que él estaba habituado. Para sujetar esta cabeza al cuerpo necesitaba una estructura interior y lo hizo abriendo una ventana de algo menos de veinte centímetros en la parte del omóplato derecho. Para realizar este tipo de añadidos no contaba con otra información que la facilitada por los grabados disponibles. En el caso del *Gladiador Borghese*, las cuatro vistas publicadas por Perrier bastaban a un escultor experimentado para hacer el trabajo [fig. 55, 56 y 57]. Lo mismo tiene que hacer con el *Hermes Ludovisi* al que faltaba parte del *petasos*, la mano izquierda que sostenía el *marsupium* y el brazo derecho que echaba hacia delante en actitud oratoria y que sirvió para identificarlo como *Hermes Loghios*. Es precisamente este brazo el que más problemas de fijación debió causarle. Mena no pudo disponer de una pieza hueca como sería cualquier vaciado, lo cual daba un peso excesivo a la extremidad añadida y obligó a introducir unas piezas de hierro que han provocado roturas en movimientos posteriores. Este proceso para recomponer yesos debió ser propio de Pascual de Mena, porque no se encuentra en otras obras de la colección. El mero hecho de hacer las restauraciones descritas pone de manifiesto el gran valor que

se le daba a estas piezas y el enorme obstáculo que suponía el añadido de partes a las estatuas sin disponer de adhesivos y teniendo que recurrir a estructuras internas para su fijación. Del paso de Pascual de Mena en la Academia hay muchos documentos y obras, pero la más destacada, dejando a un lado el citado retrato del rey, es la *Dolorosa* que la Academia recuperó en el siglo XIX cuando se desamortizó el vecino convento de las Bernardas de Vallecas. Por esta obra podemos valorar la extraordinaria maestría del escultor en la talla de madera y no deja de ser significativo el hecho de que fuese a él y no a un formador a quien se encargase la reparación de las esculturas del Alcázar, que fue la primera serie con la que contó la Academia para la enseñanza.



**Fig. 55.** Juan Pascual de Mena. *Estudio del Gladiador combatiente*. P-1845<sup>a</sup>. ©RABASF.



**Fig. 56.** Foto General del *Gladiador Borghese* con las restauraciones de Juan Pascual de Mena. ©RABASF.



**Fig. 57.** Detalle de la cabeza añadida por Juan Pascual de Mena al *Gladiador Borghese* traído por Velázquez. ©RABASF.

*il color bianco, siccome quello che riflettepiù raggi,  
e il più sensibile all'occhio, e perciò la candidezza  
accresce la beltà d'un bel corpo; anzi se sia nudo, sembra per  
tal candore più grande che non è di fatto; da ciò nasce che  
le figure i gesso ricavate dalle statue sembrano, finché  
sono nuove, più grandi degli originali medesimi*  
Winckelmann<sup>88</sup>

## 5

### CRITERIOS DE INTERVENCIÓN HISTÓRICOS

#### 5.1. CRITERIOS HISTÓRICOS DE LIMPIEZA DE SUPERFICIES

A lo largo del tiempo, criterios generalmente estéticos han determinado algunas de las intervenciones que se han acumulado históricamente en los vaciados de la Academia de San Fernando. El punto de partida es siempre una obra intensamente blanca en la que se ven con detalle las luces y sombras que presenta el volumen de la obra plástica. Esto es lo que hace que se emplee la escultura antigua como modelo para el aprendizaje, puesto que se trata de modelos estáticos en los que el alumno puede ver y trabajar con todo el tiempo que necesite los más mínimos detalles del modelo. Winckelmann elogia los vaciados precisamente por esta cualidad de ofrecer una gama de blancos y grises en las que ningún otro elemento altera la percepción del conjunto: *el blanco, como refleja más rayos, es más sensible al ojo, y por eso la blancura aumenta la belleza de un bonito cuerpo [...] de esto nace que las figuras de yeso sacadas de las estatuas parezcan hasta que son nuevas, más bellas que los originales*<sup>89</sup>.

El gusto por la estatuaría blanca que se impone en las galerías de yesos del XVIII justifica el que no se les aplique nada en la superficie, e incluso se las trate como obras de gran valor en las que se discute y decide hasta lo exhaustivo el alcance de la intervención que se le puede hacer. Cuando en 1759 la junta de la Academia de San Fernando decide restaurar el conjunto de *Sileno con Dionisos niño en brazos*, que había

---

<sup>88</sup> Winckelmann, J.J. *Opere II*. Prato 1830, p. 255.

<sup>89</sup> Winckelmann, J.J. *Opere II*, p. 255.

traído Velázquez de la colección Borghese<sup>90</sup>, creó una comisión que tuvo que hacer un detallado informe de todas las roturas y desperfectos que tenía la obra antes de ponerla en manos del escultor Juan Pascual de Mena. La obra fue restaurada con los medios de que disponía y utilizando principalmente el grabado de Perrier (ver capítulo 9.1), pero en ningún momento se le aplicó capa alguna que alterase el blanco de la superficie. Así se conserva aún hoy y nunca fue pintada, ya que un par de décadas más tarde llegó a la colección otra en mejor estado, que ingresaba donada por Mengs.

Los documentos del siglo XIX sin embargo aluden a menudo a la «limpieza» que se hace a los yesos aplicándoles manos de pintura. Bien es cierto que son los propios académicos los que a veces supervisan o incluso realizan estas operaciones. El hijo de José Panucci, por ejemplo, pintó a mediados de siglo el *Hércules* y la *Flora* que estaban en el zaguán<sup>91</sup>.

En el siglo XX el tono oscuro que habían adquirido muchas de las obras colocadas a veces en la Academia, más con un sentido decorativo que para ser dibujadas por los alumnos, se transforma en una garantía de antigüedad, como si se tratase de una «pátina». Por ello, se llegan a veces a pintar e imitar los tonos sucios que tenían algunas de ellas en obras o restauraciones recién realizadas. Este hecho llega hasta el punto de que, en los actuales catálogos de venta, los formadores del taller de vaciados ofrecen obras «con pátina» y «sin pátina», siendo estas últimas las de mayor precio por el trabajo añadido que supone esta manipulación de la superficie<sup>92</sup>.

A veces en la capa más superficial de las obras se aprecian huellas de ceras y desmoldeantes. Quizá sea difícil distinguir lo uno de lo otro, pero no nos cabe duda de que las trazas que quedan en una obra a la que se ha hecho un molde las deja el formador de forma involuntaria, y por regla general, trata de limpiarlas una vez finalizado el trabajo. Un caso diferente son las huellas de ceras o productos aplicados para la conservación, o incluso con la intención de darle un aspecto menos mate a la superficie del yeso. En estos casos, la limpieza final no deja la superficie intensamente blanca que tienen los yesos más recientes. Ello se debe a que las ceras y barnices aplicados como protectores van acompañadas de colorantes y betunes e impregnan la superficie original, y también debido a la oxidación natural de los materiales aplicados. Cuando se limpian vaciados que han sido tratados de este modo, por lo general en los siglos XVII y XVIII, se trata siempre de respetar al máximo este aspecto que a veces deja como resultado final una escultura que parece de piedra calcárea clara, más que un vaciado en yeso.

Una cuestión diferente es la eliminación de las capas de pintura blanca que se dieron a muchas de las esculturas. Tenemos de ello ejemplos muy distintos pero que, en general, producen el mismo efecto. Unas veces son capas de pintura al óleo con blanco de plomo, más recientemente pintura blanca con blanco de zinc, bario y titanio y, en

<sup>90</sup> RABASF Archivo-Biblioteca 121/3, fol. 62 y 69.

<sup>91</sup> En mayo de 1862 se pagan 600 reales de vellón a José Panucci por la «restauración y pintado de las dos estatuas que se hallan colocadas en el portal conocidas con el nombre de Flora y Hércules Farnesio», RABASF, Archivo- Biblioteca, 5-22-4.

<sup>92</sup> <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/taller-de-vaciados/coleccion>.



fechas también modernas, y casi siempre entrado ya el siglo XX, blanqueados con albayalde y blanco de España<sup>93</sup> disueltos en cola orgánica o vinílica. Estas intervenciones anteriores y algunas recientes son las que se han eliminado, como norma general, en la galería de la Academia de San Fernando. Bien es cierto que no siempre sería el criterio adecuado de recuperación de un yeso. En algunos casos como, por ejemplo, los yesos que decoran el salón principal de la casita del príncipe en Aranjuez o los que sustituyen a las obras originales del Palacio de La Granja, que fueron pintados desde el momento mismo en que llegaron a su actual emplazamiento y deben mantener, por tanto, sus acabados originales. Esto quiere decir que se prefería el aspecto brillante que les daba la pintura al óleo, al blanco satinado del yeso. Es por consiguiente una cuestión estética y planteada en origen, y no un apresurado recurso de limpieza lo que lleva en cierto momento a pintarlas. Sin embargo, las sucesivas capas de pintura que se les han ido dando con el tiempo han borrado multitud de detalles, que se hace patente a veces en la falta de definición de los cabellos, los ojos y otros pormenores de la obra original.

Otro caso en el que el vaciado en yeso es pintado por razones estéticas lo encontramos en algunas esculturas del siglo XIX en adelante. La admiración por el blanco intenso en las obras antiguas deja paso a la imitación de superficies metálicas. El negro pavonado que se da a los broncees a partir de comienzos del XIX se imita en casos en los que no se dispone de recursos para proceder a la fundición, este es el caso del *Gladiador Borghese* de la colección donada por Mengs [fig. 58]. Posee también la Academia dos esculturas en yeso de Querol y Barrón que estuvieron en depósito y ubicados durante varias décadas en la escalera de entrada del Ateneo de Madrid. Seguramente por iniciativa de los propios escultores fueron pintadas de negro intenso, lo que les daba el aspecto adecuado para el gusto decimonónico. Solamente cuando se ha tenido la posibilidad de hacerlo, ya en 2001, estos yesos han sido fundidos en metal y, pese a ser las obras originales del autor, se guardan hoy en las dependencias de la Academia. En todo caso, no estaría justificado eliminar esa capa de pintura al óleo que se les dio en un determinado momento atendiendo al gusto de la época.

---

<sup>93</sup> El Blanco de España (carbonato cálcico) es un mineral conocido también como Tierra blanca o blanco fijo, rico en magnesio, poroso y ligero. Empleado, junto con el albayalde, como carga para blanquear las esculturas.



**Fig. 58.** Estado inicial del *Gladiador Borghese* traído por Velázquez, en que la pintura imitando el bronce ocultaba las intervenciones anteriores y la superficie original. © Viana.

Las manos de pintura que se eliminan, ocultan en todos los casos aspectos que sí son la verdadera historia del vaciado. Es posible observar, después de la limpieza, la línea de los taselos que compusieron el molde y, finalmente, las intervenciones de que ha sido objeto. En este caso la limpieza aporta mucha información que no se puede obtener de otro modo. La verificación final de que un yeso es de Velázquez, de Mengs, o de cualquier otra procedencia en una colección tan vasta como la que posee la Academia de Bellas Artes, solamente puede hacerse si se eliminan las capas de pintura que se aplicaron reiteradamente para su «limpieza» y blanqueado. Encontramos por ejemplo obras como el *Claudio Marcelo*, llamado durante mucho tiempo *Germánico*, de las que la Academia posee tres ejemplares pintados en su superficie. Aparentemente no existe ninguna diferencia entre ellos, aunque pequeños detalles pueden ayudar en los estudios previos a determinar con aproximación a qué colección puede pertenecer cada uno de ellos. Ciertamente las gammagrafías y los estudios estratigráficos que se hacen antes de la limpieza nos aproximan mucho a la decisión final, pero cuando se eliminan las capas de pintura es cuando vemos en ellas las trazas inconfundibles de los desmoldeantes que usaba Panucci, por poner un ejemplo, o la mano igualmente reconocible de los restauradores que intervinieron en ella. De este modo, se van separando unas de otras y a lo largo de varios años se han podido agrupar por la procedencia que corresponde a cada una de ellas. Esta búsqueda del aspecto original y de la historia de los vaciados es lo que en este caso justifica la eliminación de unas

capas que han ocultado durante largo tiempo aspectos esenciales que hoy quedan a la vista.

Intervenciones más recientes sobre yesos, como es el caso de D'Alessandro y Persegati<sup>94</sup> en su obra *Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione*, proponen tres procedimientos: el más simple consiste en la limpieza de la superficie con goma, que se puede hacer cuando la obra presenta únicamente un depósito superficial de polvo o carbón. También tratan la utilización de disolventes orgánicos y una pasta a base de carboximetilcelulosa, a la que se añaden los disolventes.

Gárate Rojas, por otro lado, aconseja efectuar limpiezas de suciedad y grasas, siempre que no sean complejas, con jabones neutros, sólo cuando los yesos no estén pintados y no contengan colas. Alude a que en su experiencia profesional ha visto a menudo tratamientos hechos «con cualquier tipo de materiales que por regla general dañan los estucos gravemente. Consciente de las dificultades que plantea la limpieza del yeso, propone una actuación sobre la superficie, puesto que «al eliminar por abrasión unas décimas de milímetro de espesor se incluyen en ella suciedades y añadidos, como barnices, sin necesidad de disolventes u otros productos, eliminando de esta forma muchos o casi todos los problemas»<sup>95</sup>. También sugiere el blanqueado con lechada de cal aplicada con un pulverizador sobre la superficie. Estas soluciones se han aplicado en antiguas intervenciones en algunas de las obras de la colección de vaciados de la Academia, en la que se encuentran piezas a las que se limpió mediante un abrasivo, como es el caso del *Retrato de José Carvajal y Lancaster*, y otras que han sido pintadas por distintos procedimientos.

Otros tratamientos, como el de la restauración de una yesería en Toro<sup>96</sup>, recurren a la limpieza mecánica utilizando bisturí y espátula, y en algunos casos agua a presión para eliminar concreciones, así como al uso de aspiradoras, brochas y cepillos, así como a la limpieza química con hisopos de agua desmineralizada, y un agente tensoactivo y el empleo de agua oxigenada y amoníaco, sin resultado alguno. Optan por ello a la utilización de hipoclorito sódico, como blanqueador óptico, aplicado en compresas, cubriéndolas con plástico para prolongar el efecto.

La intervención descrita consiste en limpiezas mecánicas, desalado con ácido acético y encolado con vástagos de metal y acetato de polivinilo como adhesivo.

La limpieza está descrita a base de empacos de celulosa con una solución de ácido etilendiaminotetraacético sal tripotasa 2-hidrato en baja concentración, con un tiempo de actuación de varias horas.

Es en cuestiones como las descritas donde, más que la técnica empleada, es esencial llegar a un criterio histórico y estético que esté dentro de las normas

<sup>94</sup>Sénéchal P., D'Alessandro L. y Persegati, F. (1987), «Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione» (Studia Archaeologica 47) Rome.«L'Erma" di Bretschneider, p. 125 In: *Bulletin Monumental*, tome 148, n°1, année 1990. pp. 107-108.

<sup>95</sup>Gárate Rojas, I. (2008). *Arte de los yesos. Yiserías y estucos*. Instituto Español de Arquitectura. MRRP. Universidad de Alcalá.

<sup>96</sup>Amitrano, R. (1991). «Restauración de una yesería (Toro, Zamora)». En *Pátina, Revista de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, nº 5, pp. 61-65, Madrid.

internacionalmente debatidas y aceptadas para la restauración de bienes culturales. Por ello, el debate que durante años ha tenido la Academia en su seno nos ha llevado, con toda la prudencia que es necesaria en estos casos, a aplicar los criterios que describiremos en los capítulos dedicados a la restauración de las esculturas.

## 5.2. CRITERIOS HISTÓRICOS DE CONSOLIDACIÓN DE ESTRUCTURAS Y REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA. LOS AÑADIDOS

Tradicionalmente, los vaciados en yeso fueron conservados en los propios talleres de los formadores y, de hecho, esa es la historia de la colección de la Academia de San Fernando, dónde desde Panucci en adelante hasta casi nuestros días, las restauraciones volumétricas estuvieron a la orden del día. Nada más fácil que vaciar una mano en una escultura que está completa para reponerla en aquella que le falta. En la historia de los yesos de la Academia de San Fernando, estas restituciones volumétricas han pasado por tres etapas principales: la que hicieron algunos escultores en el siglo XVIII, la de los formadores que repusieron partes a base de moldes, y la situación actual, en la que se tratan los yesos como obras originales y no se les añaden partes modernas.

Cuando Juan Pascual de Mena intervino en los vaciados de la colección de Velázquez, como ya hemos visto, lo único que tenía a su alcance eran unos yesos fracturados y muy deteriorados, y tal vez los fragmentos que se guardaban de ellos, junto con las láminas de Perrier [fig. 59] y Rossi [fig. 60], en las cuales podía verse la posición de una mano o de una cabeza, pero poco más<sup>97</sup>. Es interesante ver el criterio de restauración que se aplicó, donde un hábil escultor repuso, con la estampa en la mano, cabezas, manos y miembros de su propia invención, que nada tienen que ver con el modelo original, pero que dejaban las esculturas en un estado aceptable y listas para ser utilizadas como modelos en la enseñanza.

---

<sup>97</sup> En actas de la Junta Particular de 2 septiembre 1759, pp. 69 y 70. *Sobre restauración de los yesos, juzga el director general que por ser todos de lo mejor y muy precisos para los estudios, están sin uso por las muchas partes principales que les faltan, y porque si manda la academia hacer formas por los originales, para sustituirse de otros enteros, gastaría inmensas sumas. La junta esta en obligacion de mandar a Juan de Mena que los repare, tan bien como ha hecho con la estatua del Saturno, por la cual se le dieron 4000 reales, despues de que Giaquinto el director general la alabara, dijera que no veía lo antiguo que había suplido con lo nuevo, ni las uniones de uno y otro. Que dado que unas estatuas están mas estropeadas que otras, la gratificación se fijara por estatua.* 1759 Juan Pascual de Mena restaura el que llaman Saturno (Sileno con Baco Niño) (C. Heras, *Academia*, 88, 1999, p.91; Juntas particulares de 9.5.1759 y 2.7.1759, RABASF Archivo-Biblioteca 121/3, fol. 62 y 69).





**Fig. 59.** François Perrier. *Flora Farnese*, 1638.



**Fig. 60.** Doménico de Rossi. *Flora Farnese*. 1645.

A partir de la incorporación de formadores para el mantenimiento de la colección se introduce el procedimiento de vaciar partes de unas esculturas e incorporárselas a las que le faltan. Esto se hace durante los siglos XIX y XX, y son muchas las manos que intervienen y los procedimientos utilizados; entre los ejemplos más recientes de este tipo de añadidos tenemos el brazo izquierdo del *Gladiador Borghese*, que fue vaciado a partir del que conserva el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, y el brazo derecho de la *Ariadna dormida*, que se trajo igualmente de la copia que conserva dicho museo.

La costumbre de vaciar partes de esculturas para restaurar otras la vemos documentada desde finales del siglo XVIII también. Cuando ingresa en la Academia el *Gladiador Borghese* de Mengs (V-024) varios escultores piden permiso para copiar las piernas, los brazos y la cabeza que les faltaban a los que tenían en su estudio, que se habían sacado probablemente del que había venido muy deteriorado de palacio. Este es el caso, por ejemplo de Mariano Maella<sup>98</sup> o el Teniente Director de Escultura de la Academia Francisco Gutiérrez<sup>99</sup> en 1777. Durante mucho tiempo las pérdidas volumétricas de los vaciados de la Academia fueron reconstruidas por este procedimiento. Hay un momento en el que se intensifica esta forma de proceder, y es a partir de 1873 cuando nace, con todas las atenciones y protecciones del Estado, el Museo de Reproducciones Artísticas, que estuvo instalado en el Casón del Buen Retiro. Se produce un intercambio entre el museo y la Academia, tanto de vaciados completos como de partes de ellos para la restauración de las que habían sufrido algún deterioro. Este criterio se mantuvo durante gran parte del siglo XX, y hay muchas restauraciones recientes que todavía fueron hechas de este modo, así el brazo derecho de la *Ariadna dormida*, que faltaba en el yeso de la Academia, fue copiado del modelo del Museo de Reproducciones Artísticas a finales de los años ochenta. La escultura es la misma, pero el brazo que había perdido la *Ariadna* traída por Velázquez era el que le puso en el siglo XVI Daniello de Volterra, mientras que el que se vació en el Museo de Reproducciones Artísticas es el que tiene actualmente la escultura original en el Vaticano, pero colocado con algunas modificaciones por Bartolomeo Cavacceppi. Esto explica la visible dificultad de adaptación del brazo copiado [fig. 61 y 62].

---

<sup>98</sup> RABASF Archivo-Biblioteca, 16-43-1.

<sup>99</sup> RABASF Archivo-Biblioteca, 33-14-1.





**Fig. 61.** *Ariadna*. Colección Velázquez. ©RABASF.



**Fig. 62.** Detalle del añadido del brazo de *Ariadna*. Restauración moderna. Colección Velázquez. ©RABASF.

En las últimas intervenciones documentadas en las esculturas, realizadas por una escuela-taller y un escultor junto con un formador en 1995 y 1998 respectivamente, se aprecia aún un criterio puramente estético, en el que los yesos no sólo se pintan para ocultar la suciedad de la superficie, si no que, además, son objeto de añadidos, despieces, e incluso sustitución de estructuras, como muestra el proyecto de restauración de 1998, de 23 vaciados, en el que se propone la eliminación de los huesos estructurales. En otros casos la reintegración volumétrica se hace con una resina epoxídica mezclada con sulfato de cal, y barras de latón como espigas, adheridas con

resina de poliéster. La consolidación se realiza con una solución de cal hidratada en agua, a la que se añade una emulsión acrílica.<sup>100</sup>

Otro ejemplo de un vaciado al que se le cortó mecánicamente la parte que ofrecía más dificultad, para vaciarla por separado, es en uno de los relieves de la *Cantoría* de Florencia de Lucca de la Robbia, al que se le extrajo un fragmento rectangular para separar del conjunto las manos de uno de los cantores que sostiene un libro.

En algunos casos las esculturas fueron tocadas por escultores con otra finalidad. Aunque su destino era una academia en la que no se solía imponer condiciones muy estrictas de pudor ante el desnudo masculino o femenino, muchas obras tienen el añadido de hojas de parra, que unas veces están sujetas con yeso y en otras ocasiones disponen de unos elementos de fijación móviles, que permiten en el momento necesario quitarlas. El *Fauno Rosso* es una de estas que tiene a los dos lados del pubis unas arandelas de alambre incrustadas en el yeso, de las que se podía poner y quitar la hoja de parra. El *Germánico* de Mengs o el *Hércules Farnese* tienen la hoja, sin embargo, hecha en yeso de otra calidad y fija al original. Estas intervenciones dependen de factores como la colección de procedencia, el lugar en que estuvieron colocadas o los cambios de criterio que a lo largo del tiempo ha tenido el tratamiento del desnudo.

Un caso peculiar es el *Sileno Ebrio*, de Carlos III. El original no tiene nada que le tape la zona púbica, y en Nápoles nunca se pensó en hacerle este tipo de intervenciones. Es la que viene a Madrid en yeso la que se tapa, esculpiéndole no una hoja de parra, sino una garra de león, que aparece como prolongación de la piel sobre la que descansa. Se trata de un añadido antiguo, porque en el dibujo de López Enguñados de 1794 ya lo tiene. En este caso se le ha extraído y guardado aparte como documento, pero dejando visible la cavidad del original. Es posible que este añadido se hiciera cuando estuvo instalado en el Palacio del Buen Retiro entre 1765 y 1776.

Un añadido reciente y poco afortunado, es el de la *Ariadna Dormida*. Se trata de una obra del XVII a la que se le habían hecho mínimas intervenciones de reintegración en la superficie. En una fecha muy reciente se optó por ampliar la zona de roca de los pies y cerrar el hueco esculpiendo incluso unos bordes del paño, que no existen en el original, completando también el talón del pie izquierdo, que tampoco tiene la obra original, y cerrándola por la parte posterior. La decisión de extraer toda esta parte añadida recientemente puso al descubierto importantes zonas ocultas del vaciado antiguo y partes que habían sido ya pintadas en el siglo XIX.

Con los anteriores ejemplos, y muchos que han surgido en gran cantidad de obras a medida que se interviene en ellas, se puede describir el criterio que durante prácticamente dos siglos ha predominado en la restauración volumétrica.

---

<sup>100</sup>Amitrano, R. et al. (1991). «Restauración de una yesería (Toro, Zamora)». En *Pátina, Revista de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, nº 5, pp. 61-65, Madrid.

### 5.3. CRITERIOS ACTUALES DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE VACIADOS

La Ley del Patrimonio Histórico Español del 25 de junio de 1985 constituye el actual marco legislativo de ámbito nacional que regula los criterios de actuación sobre los bienes muebles. Según el artículo 39 éstos «no podrán ser sometidos a tratamiento alguno sin la autorización expresa de los organismos competentes». Respecto a los métodos y límites de la intervención, la ley no es muy explícita, pero si contempla, en cuanto a las reconstrucciones, que a éstas se debe recurrir sólo cuando comprometan la estabilidad de la obra, en cuyo caso «las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas»<sup>101</sup>. Actualmente, y siguiendo de igual modo el criterio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la conservación y restauración de su colección de escultura, se mantienen los añadidos históricos de las obras, pero no se llevan a cabo reconstrucciones volumétricas en los originales. Nuevos sistemas de imagen y copia permiten ofrecer al público los yesos completos sin necesidad de realizar ninguna reintegración en las obras, respetando su carácter histórico y documental.

En el año 2000, cuando se comenzaron a restaurar los primeros vaciados, se llevaron a cabo numerosos ensayos en probetas con el fin de determinar los materiales óptimos para los procedimientos de conservación, y que cumplieran al mismo tiempo los requisitos de estabilidad física y química, reversibilidad, y compatibilidad con la obra. De este modo se determinaron los materiales para las intervenciones.

Descritas las distintas capas que se superponen en la epidermis de algunos de los vaciados de la Academia queda por decidir cuál debe ser el criterio a la hora de proceder a su limpieza. La eliminación únicamente de los barnices y ceras más recientes dejando visible la última capa de pintura blanca aplicada, mantendría oculta una gran cantidad de datos históricos que a veces son la verificación de que la obra que tenemos es del XVII y no del XVIII. Por ello, en la mayor parte de los casos, y cuando se han verificado los estratos que se han ido acumulando sobre la superficie, se ha optado por eliminar las capas añadidas previa documentación estratigráfica y fotográfica hasta llegar a la epidermis original. Bien es cierto que cada tratamiento es diferente y siempre hay que analizar las peculiaridades específicas de cada caso. Sin embargo, la experiencia de varios años trabajando en la restauración de yesos que pertenecen a una misma colección, que en muchos casos han tenido una historia compartida de accidentes e intervenciones, permiten fijar algunos criterios generales, como son el respeto a la obra, la reversibilidad de los materiales empleados, o la legibilidad, en los que como es lógico no ha faltado el debate previo a la toma de algunas decisiones. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es desde sus orígenes, y mantiene en la actualidad, un organismo superior con la facultad consultiva en cuestiones artísticas. A diferencia de las intervenciones que se hacen en un museo,

---

<sup>101</sup> Bruquetas, R. et al. (2018). *Proyecto Coremans. Criterios de intervención en pintura de caballete*, pp. 21-28. Ministerio de Cultura y Deporte.

donde el aspecto histórico y artístico que complementa siempre la labor del conservador-restaurador se hace a menudo por una persona y rara vez por un órgano colegiado, el debate de cómo proceder a la limpieza de los yesos históricos en la Academia de San Fernando ha sido tratado en estos años varias veces y en distintas comisiones. Esto respalda las decisiones que se van tomando en cada caso y contribuye a consolidar un criterio general para la conservación y restauración de la colección. Las esculturas que presentan en su superficie una única capa más o menos gruesa depositada e impregnada en la epidermis debido a la contaminación ambiental, no requieren otra cosa que su extracción de la manera más limpia y segura posible, para dejar a la vista la superficie original de la obra. Bien es cierto que pese a la blancura aparente con que aparecen estos yesos después de su limpieza, el tiempo ha dejado en ellos una huella imborrable, la pátina, que las diferencia claramente de las recién vaciadas y del color con el que salieron del molde. La mayor parte de los vaciados que ingresan en la galería en el siglo XIX no requieren otro tratamiento que éste.

Los materiales empleados como resultado de los ensayos, posteriormente verificados, contrastados y, en algunos casos modificados atendiendo a las particularidades de cada obra son, en líneas generales, los siguientes:

Los vástagos seleccionados para la sutura de fragmentos o unión de partes fragmentadas fueron cabos de fibra de vidrio, de tres a 10 milímetros de diámetro. La fibra de vidrio es altamente reversible y se caracteriza por una gran resistencia, flexibilidad y baja resistencia para ser cortada en caso de desmontaje. En los casos puntuales que deben soportar un peso excesivo, el uso de acero inoxidable da también buenos resultados.

Como adhesivos se ha utilizado resina termoplástica en los puntos de contacto de las roturas, por sus cualidades de flexibilidad y reversibilidad; y resina termoestable epoxídica para el encolado de los vástagos.

En contadas ocasiones ha sido necesario hacer pequeñas reconstrucciones volumétricas, en peanas y uniones de fragmentos, y siempre para garantizar la estabilidad de la escultura. Este tipo de intervenciones son perfectamente diferenciables de la obra original y realizadas con yeso giliforme de alta calidad y resistencia. Del mismo modo que se ha usado silicona plasmable en la realización de moldes.

La conclusión a la que nos lleva esta selección de casos en la bibliografía de la restauración de yesos es que no hay un procedimiento único y aceptado que sea aplicable a todas las obras. La restauración más frecuente es la de yeserías arquitectónicas y, dado que la mayoría de las colecciones de vaciados de escultura en yeso se formaron en el siglo XIX es raro encontrar restauraciones o limpiezas con criterios actuales en este tipo de obras.

6

## EL YESO Y SUS CALIDADES EN LA FORMACIÓN DE VACIADOS

La materia compositiva de un vaciado es el yeso de fábrica, que se obtiene por cocción de la piedra de aljéz, transformándose en sulfato cálcico hemihidratado ( $\text{SO}_4\text{Ca} \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$ ). Con el mismo término genérico de yeso se nombra habitualmente a dos materiales con propiedades físicas y químicas diferentes. En primer lugar, el yeso mineral  $\text{CaSO}_2\text{H}_2\text{O}$  (sulfato cálcico dihidratado), y por otro lado la anhidrita ( $\text{CaSO}_{41/2}\text{H}_2$ ) (sulfato cálcico hemihidratado).<sup>102</sup>

La piedra de yeso es muy abundante en la naturaleza, encontrándose en terrenos de origen sedimentario. Es una evaporita que cristaliza en el sistema monocíclico en cristales prismáticos. Esta roca, triturada y sometida a cocción controlada de 100 a 180°C, pierde el 75% de  $\text{H}_2\text{O}$ , obteniéndose la variedad hemihidratada ( $\text{CaSO}_{41/2}\text{H}_2\text{O}$ ) o semihidratada ( $\text{CaSO}_2\text{H}_2\text{O}$ ). En función del mineral y las variables de presión y temperatura se obtienen múltiples productos con cualidades físicas y químicas diferentes, siendo el sulfato cálcico hemihidratado la variedad más utilizada para realizar las coladas de los vaciados.

Conocido desde la antigüedad encontramos restos de yeso formando parte de las decoraciones interiores en la pirámide de Keops y más tarde en culturas como la griega y la romana. Esta última desarrolla una modalidad decorativa en la que el yeso se endurece con aditivos para ser utilizado en los estucos parietales, que se hacen muy populares desde la época de Augusto. También la cultura hispano-musulmana desarrolla un sistema decorativo a base de mocárabes y relieves, que técnicamente es heredero de las mismas tradiciones.

En los vaciados hay que tener en cuenta que las etapas de fraguado constituyen un proceso que se produce en unos tiempos más o menos fijos, y que pasa por tres etapas: hidratación, cristalización y endurecimiento. En este proceso la variación

---

<sup>102</sup>Santos Gómez, S. (2005). *Las preparaciones de yeso en la pintura sobre tabla de la escuela española*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

química se resume del siguiente modo:  $\text{CaSO}_{4\frac{1}{2}}\text{H}_2\text{O}$  (polvo) +  $\frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$  (líquido)  $\rightarrow \text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$  (estado final). En los talleres de vaciados los formadores van añadiendo el yeso en medidas prefijadas de agua, hasta que esta deja de absorber el polvo seco, y a partir de aquí se procede a batirlo para la colada. Este proceso dura entre treinta minutos y una hora y media.

El fraguado de los yesos en diferentes momentos hace que las partes no se adhieran y permanezcan unidas únicamente por copia de la superficie.

Para la obtención de un vaciado de calidad influyen diversos factores. La misma calidad del yeso es muy variable, y a menudo se habla de ella en los documentos especificando que el más fino debe ser cernido en tamices varias veces, para la eliminación toda clase de impurezas<sup>103</sup>. Este yeso así obtenido, de piedra de la mejor calidad y depurado al máximo, es el que se emplea a veces tanto para la elaboración de los taselos cúbicos del molde como para el primer volteo del vaciado. El yeso muchas veces pierde sus propiedades iniciales si no está almacenado en un ambiente suficientemente seco, por lo que se considera importante siempre utilizar un yeso que podríamos denominar joven, y por tanto con todas sus propiedades.

También intervienen en la calidad del yeso las condiciones del fraguado, la cantidad de agua del amasado, la temperatura, el tiempo y el tamaño de los granos. Cuanta más cantidad de agua de amasado se utilice, es menor el tiempo de fraguado, pero aumenta la porosidad del material, y disminuye la resistencia mecánica; también es posible acelerar el fraguado a mayor temperatura. En vaciados hechos con yeso poco depurado o envejecido podemos encontrar la aparición de burbujas de aire que generan coqueras en la superficie. En otras ocasiones, la falta de control de las alteraciones que se producen en relación con las condiciones óptimas de un vaciado puede producir en origen pequeñas grietas de formación, que acabarán siendo la parte frágil por la que romperá el vaciado. *El Sileno Ebrio*, por ejemplo, presenta unas finas grietas en la parte del pecho, que están causadas por un fraguado excesivamente acelerado. También tiene algunas coqueras profundas en la parte de los omóplatos, pese a que se trata de un vaciado de gran calidad y hecho con el mismo tipo de yeso.

El yeso que, en circunstancias normales, fragua y endurece en los tiempos indicados puede ser manipulado de forma intencionada para retardar o acelerar su fraguado y para endurecerlo. En algunos casos se han detectado en los análisis sobre todo retardadores, de los que el más corriente es el cloruro sódico. La presencia o no de cloruro sódico en los análisis como retardador del fraguado, ha sido determinante a la hora de confirmar la procedencia de muchas de las esculturas. Mediante el cotejo de los contratos y condiciones de manufactura, las fechas de fabricación, y los resultados estratigráficos de composición del yeso, ha sido posible discernir, por ejemplo, las obras realizadas en verano, en la que las altas temperaturas obligaban a retardar el tiempo de fraguado para evitar entre otras cosas, la formación de coqueras.

---

<sup>103</sup> Cellini, B. (1731). *Due trattati di Benvenuto Cellini, scultore fiorentino: uno dell'oreficeria, l'altro della scultura*. In Firenze: Nella stamperia di S.A.R.



Los endurecedores utilizados son electrolitos que disminuyen la solubilidad del yeso, como sales orgánicas, cloruro de potasio, sulfatos, alcoholes, acetona, éteres y ácidos. Otras sustancias empleadas con la misma finalidad, que también se han detectado en algunos de los análisis, son las coloideas orgánicas, colas y proteínas. Aun así, el acelerador utilizado históricamente para un fraguado rápido del yeso es la dosificación del agua y el control de la temperatura.

Otra forma de alterar las propiedades naturales del yeso, a la que se recurre a menudo en los talleres, es el de aditivarlo para conseguir un resultado final más consistente. El endurecimiento suele hacerse añadiendo sulfatos de magnesio o de aluminio que colmatan los poros. Esto se hace bien cuando el yeso aún está líquido, como aditivo, o para darle un tratamiento final a la superficie. Los aditivos superficiales habituales para el endurecimiento del yeso son el bórax y el alumbre, que sirven a la vez como capa de protección. En los análisis de los yesos de la Academia encontramos trazas minoritarias de alumbre, particularmente en las pertenecientes a la colección Velázquez. En la *Venus de Medici* (V-076), de la colección Mengs, se detecta la presencia de cloruro sódico que actúa como retardador del fraguado. Los microanálisis MEB/EDX [tabla 1] del *Gladiador Borghese* de Velázquez (V-023) detectan los elementos químicos que componen la materia sustentante, tanto mayoritaria como minoritariamente o trazas. En los análisis estratigráficos<sup>104</sup> realizados al *Gladiador Borghese* se observa, entre los componentes minoritarios, elementos compositivos del alumbre (sulfato de aluminio). Este elemento, antes mencionado, aplicado en la superficie de la obra, dota a la misma de una mayor dureza.

**TABLA 1**<sup>105</sup>

Muestra nº	Capa/color	Elementos
ECV-1 (torso)	Capa 1( yeso)	Ca, S (Al, Si, Mg, K)
ECV-1 (torso)	Capa 2(pintura 1)	Pb (Ca, Fe, Si, Al)
ECV-1 (torso)	Capa 4 (pintura 1B)	Pb (Si)
ECV-1 (torso)	Capa 6 (pintura 5)	Ca, Ti, Si, Al (Mg, K, Fe)
ECV-2 (torso)	Capa 2 (pintura 1)	Pb, (Ca, Fe, Si)
ECV-3 (cabeza)	Capa 8 (pintura 5B)	Ca, Ti, Si, Al (Mg, Na, K, Fe, S)
ECV-4 (brazo derecho)	Capa 1 (yeso)	Ca, S (Si, Al, Mg, K, Fe)

<sup>104</sup> Todos los análisis estratigráficos realizados en las esculturas objeto de la investigación han sido realizados por Enrique Parra Crego.

<sup>105</sup> La clasificación y descripción de los tipos de pintura encontrados sobre la superficie se verá detalladamente en el capítulo 8.2.

**TABLA 2. ECV-1.Torso del *Gladiador Borghese* [fig. 63]**

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Marrón	220	Yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.), dolomita (tr.)?	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
2	rosado claro	80	Albayalde, calcita (tr.), hematites (tr.), negro carbón (tr.) (PINTURA 1)	aceite de linaza
3	pardo translúcido	<5	-	aceite de linaza
4	Blanco	25	Albayalde, cuarzo, calcita (tr.) (PINTURA 1B)	aceite de linaza
5	gris translúcido irregular	0-15	Negro carbón (tr.)	aceite de linaza
6	Gris	65	Calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.) (PINTURA 5)	aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina

tr.: trazas

**Fig. 63.** ECV-1. Micromuestra extraída del torso del *Gladiador Borghese*.

El color pardo del yeso resulta de la impregnación con aceite y resina, probablemente como base o capa aislante de la pintura al óleo que se aplica sobre el yeso con posterioridad a su creación. En esta muestra [tabla 2] vemos tres capas de pintura: Las dos inferiores han de estar enmarcadas entre los siglos XVII y XVIII ya que no poseen pigmentos más modernos. La capa superior es posterior a 1920 por la presencia de blanco de titanio. Entre cada una de las capas de pintura se aprecia un recubrimiento orgánico sucio, probablemente procedente de la decantación de la pintura durante su secado.

Como vemos en la tabla, la primera capa de pintura corresponde a la llamada PINTURA 1. La segunda capa, mucho más blanca, es similar a la PINTURA 1 y por eso la llamamos PINTURA 1B.

**TABLA 3. ECV-3. Cabeza del Gladiador Borghese [fig. 64]**

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	marrón	20	Yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.), dolomita (tr.)?	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
2	rosado claro	55	Albayalde, calcita (tr.), hematites (tr.), negro carbón (tr.) (PINTURA 1)	aceite de linaza
3	pardo translúcido	5-10	-	aceite de linaza
4	blanco	60	Albayalde, cuarzo, calcita (tr.) (PINTURA 1B)	aceite de linaza
5	gris translúcido irregular	15	Negro carbón (tr.)	aceite de linaza
6	gris	55	Calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.), verde de cromo (tr.) (PINTURA 5)	aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina
7	pardo oscuro translúcido	0-15	Pardo orgánico	aceite de linaza
8	gris claro	50-75	Calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.) (PINTURA 5B)	emulsión acrílica

tr.: trazas

En la tabla 3 vemos una secuencia muy similar a la de la muestra n° 1, pero aparece una pintura adicional en la superficie, de sección irregular. El análisis de la superficie mediante espectroscopía de IR indica que junto a los componentes céreos y óleo resinosos de la capa n° 6 aparece una banda nueva a  $1200\text{ cm}^{-1}$  que corresponde a un adhesivo o aglutinante acrílico.

Es esta capa la que produce la escamación de la superficie con la característica formación de cazoletas que se observan en la muestra.



Fig. 64. ECV-3. Micromuestra extraída de la cabeza del *Gladiador Borghese*.

TABLA 4. ECV-4. Brazo derecho del *Gladiador Borghese* [fig. 65]

Cap a N°	Color	Espesor ( $\mu$ )	Pigmentos	Aglutinantes
1	Marrón	620	Yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.), dolomita (tr.)?	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
2	rosado claro	60	Albayalde, calcita (tr.), hematites (tr.), negro carbón (tr.) (PINTURA 1)	aceite de linaza
3	pardo translúcido	<5	-	aceite de linaza
4	Blanco	60	Albayalde, cuarzo, calcita (tr.) (PINTURA 1B)	aceite de linaza
5	gris translúcido irregular	5	Negro carbón (tr.)	aceite de linaza
6	Gris	75	Calcita, blanco de titanio, tierras, negro carbón, dolomita (tr.) (PINTURA 5)	aceite de nueces, resina de conífera (tr.), cera de parafina

tr.: trazas

Esta muestra [tabla 4] es muy similar a la muestra n° 1. Sólo se diferencia en un ligerísimo cambio de espesor de las capas.



**Fig. 65.** ECV-4. Micromuestra extraída del brazo derecho del *Gladiador Borghese*

Por otro lado, en el microanálisis de la muestra ECV-6 [tabla 5], perteneciente al *Claudio Marcelo* (también llamado *Germánico*) vaciado bajo la dirección de Felipe de Castro (V-664), también aparece sulfato de aluminio en las trazas minoritarias, así como los elementos que componen el sulfato de magnesio. Esto puede deberse a que un tratamiento endurecedor de la superficie haya sido aplicado en dos fases sucesivas. Todo ello lo encontramos bajo de las capas de pintura que aparecen ya a partir del siglo XIX.

**TABLA 5.** ECV-6. *Claudio Marcelo* [fig. 66]

Muestra nº	Capa/color	Elementos
ECV-6	Capa 1( yeso)	Ca, S (Si, Al, Mg, K)
ECV-6	Capa 2 (marrón oscuro)	Si, Al, Ca (Mg, Pb, Ti, K, Fe)
ECV-6	Capa 3 (marrón claro)	Pb, Ba, S, Si (Ca, Al, K, Fe)

Cap a Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	marrón claro	400	Yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.), dolomita (tr.)	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
2	marrón oscuro	10	Pardo orgánico, arcillas, calcita, dolomita (tr.), blanco de plomo (tr.), rutilo (tr.)	aceite de linaza, resina de coníferas (tr.)
3	pardo claro (dos capas)	75	Albayalde, tierras, blanco de bario, yeso, óxidos de hierro (tr.) (PINTURA 2)	aceite de linaza, resina de conífera (tr.)

tr.: trazas

Sobre el yeso hay una primera capa marrón, procedente de un barniz pigmentado antiguo. La presencia de dióxido de titanio (rutilo) en este nivel sólo puede explicarse como de origen natural, acompañando a las arcillas añadidas en el propio barniz. La pintura superficial es del tipo PINTURA 2, ya descrita en informes anteriores.



**Fig. 66.** ECV-6. Micromuestra extraída del *Claudio Marcelo*

Otro ejemplo lo encontramos en la micromuestra ECV-7, perteneciente a *Baco* que da como resultado un contenido minoritario de alumbre, presumiblemente aplicado como endurecedor de la epidermis [tabla 6].

**TABLA 6.** ECV-7. *Baco* [fig. 67]

Muestra nº	Capa/color	Elementos
ECV-7	Capa 1 (yeso)	Ca, S (Si, Al, Mg, K)

Cap a N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	marrón claro	650	Yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.), dolomita (tr.)?	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera (tr.)
2	Blanco	85	Albayaalde, calcita (tr.), tierras (tr.), azurita (tr.) (PINTURA 1)	aceite de linaza
3	translúcido parduzco	5-10	-	cera de abeja, resina de conífera

tr.: trazas





Fig. 67. Micromuestra extraída de *Baco*.

La única pintura encontrada en esta muestra es la blanca tipo PINTURA 1. No es como la PINTURA 1 B ya que tiene tierras y calcita que son características de la PINTURA 1. En esta muestra, además se ha encontrado un grano de azurita, que bien puede ser una contaminación accidental, pero nos recuerda el hecho de que en muchas ocasiones se añaden trazas de pigmentos azules a los blancos para contrarrestar el amarilleo. No ha sido así en este caso, pero no por el amarilleo de la capa de pintura sino por el ensuciamiento y oxidación de un recubrimiento final de tipo céreo, distinto de lo encontrado en esta serie de esculturas.

En el microanálisis VES-8 del *Mercurio Volante* de Gianbologna (V-035) también se encontraron trazas de alumbre.

## 6.1. TÉCNICAS ANALÍTICAS EN LA IDENTIFICACIÓN DE MATERIALES

Un estudio piloto realizado en 2009 en colaboración con el Centro de Asistencia a la Investigación de la Universidad Complutense de Madrid<sup>106</sup> y realizado por Dietz y bajo la dirección de Alfredo Jimeno, tuvo como objetivo la creación de una base de datos de las características morfológicas, cristalográficas y químicas, que ayudasen a determinar, el origen, la edad y las zonas de intervención de las esculturas de la colección. Las técnicas de análisis empleadas (MEB/EDX; ICP-MS; Histéresis) determinaron la preparación de las muestras extraídas de obras de procedencia bien documentada previamente.

---

<sup>106</sup> Centro de Asistencia a la Investigación de Arqueometría y Análisis Arqueológico (C.A.I. AAA). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Dirigido por A. Jimeno Martínez.

La Microscopía Electrónica de Barrido (MEB) aporta datos morfológicos y permite determinar el tamaño de cristales y granos. Los datos de distribución elemental por EDX (Energía Dispersiva de Rayos X) confirman que en todos los casos objeto de este estudio, se trata de yesos bastante puros. No obstante, las pequeñas diferencias encontradas permiten hacer una primera clasificación, además de aportar datos sobre la composición de las capas pictóricas en superficie.

Este es el caso de *Hércules Farnese* (V-001 Colección Velázquez), *Laocoonte* (V-012) Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro) *Baco Médico* (V-054) y el *Retrato de Seleuco I* (V-144), de la colección traída para Carlos III.

Los yesos más puros corresponden a los vaciados de la colección Velázquez y la procedente de Portici, dónde únicamente se detectan pequeñas impurezas de cuarzo y calcita, al igual que en la muestra del vaciado de *Laocoonte*, y que confirman el cuidado de los detalles técnicos<sup>107</sup>, especificados en los contratos con los formadores en cuanto a la calidad del yeso<sup>108</sup>. El yeso empleado en el vaciado del *Baco Médico* contiene sin embargo impurezas de aluminosilicatos.

Como dato curioso aparece un alto contenido de hierro (20%) y cromo (15%) en el yeso de unión entre la base y el busto de *Seleuco I*.

La técnica de espectrometría de masas con plasma de acoplamiento inductivo<sup>109</sup>, es una variante de las técnicas de análisis por espectrometría de masas. La ventaja principal de esta técnica radica en la alta precisión, capaz de determinar de forma cuantitativa casi todos los elementos presentes en la tabla periódica que tengan un potencial de ionización menor que el potencial de ionización del argón a concentraciones muy bajas.

El yeso, y en concreto los vaciados, al igual que otros bienes pertenecientes al patrimonio histórico, son objeto de exámen e investigación, ya sea por la vía de las fuentes documentales, que como ya se ha visto en esta colección puede ser extensa, o por la vía del examen en laboratorio, pudiendo analizar químicamente la composición del yeso y la superposición de capas de pintura que presenta en superficie (análisis con toma de muestra), o mediante la utilización de estudio radiográfico (sin toma de muestra) para ver su estructura. A la hora de intervenir en una obra de arte, es importante contar con un buen equipo de trabajo, y una buena coordinación entre historiadores, químicos, radiólogos y restauradores. Haciendo un esquema del estudio que se lleva a cabo desde que se comienza el trabajo de conservación y restauración hablaríamos de:

---

<sup>107</sup> Parisi, A., 2007, pp. 90-95.

<sup>108</sup> El 29 de diciembre de 1649 Velázquez firma un contrato con el formador Girolamo Ferreri para la realización de copias en yeso de tres esculturas de la colección del Príncipe Borghese (ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 144, cc. 6r-v, 7r-v, 28r-v). En abril de 1650 firma un contrato con Orazio Albrizio (ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, volumen 145, folios 282 – 283 v.;) y en agosto de 1651 con el escultor Cesare Sebastiani (ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, volumen 150, folios 290 r. y v., 303 r. 6).

<sup>109</sup> También ICP-MS, Inductively Coupled Plasma Mass Spectrometry.

1. Una amplia documentación fotográfica de la pieza, que incluya detalles y macrofotografías. Hoy día, con el material digital, las posibilidades son inmensas. También nos apoyamos en el uso de la cámara réflex convencional.
2. Localización de fuentes documentales en los archivos con las que poder manejar una mayor información de la pieza, como pueden ser dataciones, atribuciones, procedencias, o el recorrido histórico de la pieza hasta llegar a nuestras manos.
3. Seguidamente, se llevarían a cabo las investigaciones de laboratorio, donde se nos aportará la composición de los materiales, o las estructuras internas de la pieza.
4. Una vez obtenida esa información, se lleva a cabo un diagnóstico de las alteraciones y sus causas, apoyándonos en planimetrías de planos.
5. Y, finalmente, una propuesta de tratamiento.

En este apartado, concretamente, hablaremos de los estudios de laboratorio que se realizan en las obras.

### 6.1.1. ANÁLISIS QUÍMICOS

Mediante los análisis químicos se puede determinar la composición del yeso, qué tipo de yeso es, si tiene impurezas, o es bastante puro; si se ha aportado algún aglutinante, o añadido algún aditivo retardador (que permite el modelado) o acelerador (sulfatos, silicatos, nitratos y resinas sintéticas en solución o suspensión) del proceso de fraguado, o también informarnos de si se ha aplicado alguna sustancia orgánica como protector. Por otro lado, el análisis de capas de pintura aplicadas sobre el yeso nos informará en primer lugar de si alguna de las capas es original o si ha sido aplicada con posterioridad. En segundo lugar, nos dará información sobre cada estrato de pintura, con lo que nos acercaremos, dependiendo del pigmento utilizado, a la época en que fueron aplicados. Esto ocurre, por ejemplo, con el uso del blanco de plomo, el blanco de zinc, o el blanco de titanio, pigmentos muy presentes en los vaciados repintados de esta colección.

También podremos deducir la presencia o no de barnices (goma laca) y/o aglutinantes, como el aceite de linaza o el aceite de nuez, o examinar la composición de ciertos materiales ajenos a la obra que nos pueden aportar información a la hora de intervenir para su eliminación, como por ejemplo la presencia de ceras, resinas de coníferas, sustancias bituminosas, arcillas, colas orgánicas, etc.

Para este proceso de investigación se ha contado con el trabajo del *Laboratorio de Análisis para la Restauración y Conservación de Obras de Arte*, que dirige el profesor Enrique Parra Crego. En este estudio se han empleado las técnicas habituales de análisis en materiales pictóricos.

El objetivo fundamental es la identificación de materiales para decidir métodos de limpieza. Se analizan los diferentes tamaños de grano y aditivos del yeso, así como

la naturaleza de los recubrimientos y su posible datación cronológica. Las técnicas empleadas para este tipo de exámenes se describen a continuación:

- **Microscopía óptica por reflexión y por transmisión con luz polarizada (MO).** Esta es una técnica básica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas, así como el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Las microfotografías obtenidas se realizaron con luz reflejada a 300 X y con nícoles cruzados, a no ser que se especifiquen otras condiciones.

El análisis morfológico con microscopia óptica es la técnica más elemental y más simple, permite diferenciar entre yesos modernos, añadidos, y los yesos originales. Se identifica la superposición de capas de pintura, características de los pigmentos, de los aglutinantes y de los barnices.

- La **microscopia electrónica de barrido y energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX)** muestra la composición elemental de la muestra de yeso y del recubrimiento. Ha permitido ver la técnica de fabricación del yeso. También se emplea para el análisis elemental de granos de pigmentos, con el fin de determinar de forma inequívoca la naturaleza de los mismos.
- La **cromatografía en fase gaseosa/espectrometría de masas** se emplea para la determinación de sustancias orgánicas lipófilas, como aceites secantes, resinas y ceras; y de sustancias hidrófilas, como la goma arábiga y productos afines. Las muestras se tratan con el reactivo de metilación Meth-prep II en el caso de sustancias de tipo cera u oleo-resinosas. Para los hidratos de carbono se lleva a cabo una hidrólisis y una derivatización de los monosacáridos a acetatos de alditol. Sirve para identificar los aglutinantes orgánicos.
- **Cromatografía en fase líquida**, para el análisis de aminoácidos procedentes de las capas de pintura al temple de proteína. Se emplea el sistema Pico-Tag de Waters<sup>R</sup>.
- La **difracción de rayos X** permite el análisis de los minerales presentes mediante un estudio semicuantitativo, es decir, el conocimiento aproximado de las proporciones de los componentes. Sin embargo, todo lo que suponga menos de un 5% del total no es detectable. Teniendo en cuenta que el yeso de esta colección es un yeso extremadamente puro, estos componentes minoritarios no van a poder ser detectados y usados para diferenciar unos yesos de otros. Un 99% aproximadamente de la composición de los yesos es sulfato de calcio, de este 99% aproximadamente un 90% es de yeso, y sólo un 9% de ese sulfato de calcio no está presente en forma de yeso sino en

forma de anhidrita, que es la forma anhidra del propio yeso (sulfato de calcio dihidratado). Un 1% de esas impurezas no detectables por esta técnica van a ser otros componentes que, si nos permiten distinguir unas piezas de otras, son las arcillas, buen referente de origen geológico de los yesos. La difracción de rayos X permite diferenciar unas arcillas de otras. El inconveniente es que se necesitan muestras de material de gran tamaño, del orden de un gramo, inviable en la mayoría de las piezas.

- Con la **espectroscopia de absorción infrarroja** los resultados son similares a los obtenidos con la técnica anterior, pero no permite diferenciar las arcillas. No se ven sales binarias, como el cloruro de sodio (que se detecta sin embargo en los exámenes elementales). Identifica productos orgánicos y aditivos añadidos superficialmente en intervenciones sucesivas. Y de recubrimientos del yeso como adhesivos, consolidantes, barnices, aglutinantes, colorantes (moléculas orgánicas) y de aniones inorgánicos como sulfatos, carbonatos, silicatos, nitratos, etc.

Con el corte en sección de la muestra o estratigrafiase identifica la composición de las capas de pintura que se encuentran en superficie y corresponden a las distintas épocas en que han sido aplicadas y la presencia de aglutinantes orgánicos.

Como conclusión, los cortes en sección de muestras de yesos con luz transmitida dan muy poca información. Son yesos muy puros, con tamaños de partículas muy pequeños, salvo en contadas excepciones.

La lámina delgada ha sido muy útil a la hora de ver las texturas de los yesos. Se pone de manifiesto que el yeso, dentro incluso de la misma pieza, no es homogéneo, como indica la presencia del óxido de hierro, arcillas o el negro carbón. Son elementos contaminantes del yeso durante la fabricación del mismo, no aditivos. El negro carbón, por ejemplo, se incorpora al yeso durante el proceso de cocción (carbón vegetal de horno de cocción).

Los yesos añadidos después sí son diferenciables debido a la aparición del yeso de fabricación industrial, sin la presencia de negro carbón y muchas de las impurezas que aparecen en el yeso anterior. Los óxidos y las arcillas se corresponden al tipo de terreno donde se encontraba el mineral.

El color que aparece en las muestras de yeso no es indicativo de diferencias entre ellos, sino que es producto siempre de la impregnación de productos en superficie.

Cuando la proporción de azufre en las muestras supera a la proporción de calcio, se debe a la utilización de alumbre como endurecedor durante el proceso de fabricación del yeso, para aumentar la resistencia. Para aportar resistencia al material se utiliza el aluminio, que en esta época solo se obtiene a partir del alumbre. No existe

sodio ni potasio porque los alumbres conocidos en estas épocas son alumbres sódicos o potásicos, es decir, sulfato doble de aluminio y sodio o sulfato dobles de aluminio y potasio, o mezcla de los dos. Esto indica que el yeso ha debido ser lavado varias veces antes de ser utilizado, y por esta razón ha desaparecido el sodio y/o el potasio, por el hecho de ser metales solubles en agua. Sin embargo, tanto el azufre como el aluminio han permanecido. También el alumbre se usa en la impermeabilización. Es difícil de identificar porque el sulfato de aluminio se transforma en alúmina.

Encontramos pinturas al óleo con betún, resina de confiera, aceite de linaza, aceite de nueces en la pintura a base de blanco de titanio, cera de abeja y cera de parafina.

Se han detectado cinco tipos de pintura fundamentalmente: una muy rica en blanco de plomo de textura muy fina, con el grano muy molido; otra a base de sulfato de bario; otra que incorpora el zinc, dando lugar a una mezcla, una en la que predomina el zinc. La última y más superficial contiene blanco de titanio como pigmento fundamental.

### 6.1.2. ESTUDIOS RADIOLÓGICOS

Antes de llevar a cabo los análisis radiográficos, se suelen emplear otra serie de técnicas de examen que aportan informaciones puntuales de la obra. En primer lugar, hay que llevar a cabo una inspección visual que se realiza a simple vista o mediante ayudas ópticas sencillas, como por ejemplo una lupa. Por otro lado, se puede realizar un estudio de reflectografía infrarroja (RI) que se trata de una inspección visual realizada con rayos infrarrojos. Con este método es posible ver, por ejemplo, números de inventarios o grafitos realizados por alumnos bajo la superficie pintada. Por otro lado, tenemos la fluorescencia ultravioleta (FUV), por la cual se registra la fluorescencia de ciertos barnices y pigmentos. Otro sistema son los métodos acústicos. El más usado es el de excitación por impacto (*tap coin*) para descubrir zonas mal adheridas o huecos.

A continuación, vamos a describir en qué consisten estos estudios radiográficos, y las ventajas de usar un tipo u otro.

- Rayos X: son radiaciones electromagnéticas de longitud de onda más corta que la de la luz. El equipo de rayos X consiste en un tubo de rayos X encerrado en una caja metálica herméticamente cerrada y forrada de plomo, excepto la ventana por donde salen los rayos X en forma de haz cónico de unos 40°, esta va protegida por una lámina de aluminio o plástico (a veces de berilio). Por la parte exterior lleva las conexiones de agua o aceite de refrigeración, y los enchufes o fichas de conexión con la caja de mandos. En los equipos portátiles, el transformador de alta tensión va incorporado al tubo. Por el contrario, en los fijos, este va independiente.
- Gammagrafías: es una técnica del método radiográfico que utiliza los rayos Gamma ( $\gamma$ ) para la obtención de las imágenes radiográficas.



A continuación, vemos un breve estudio comparativo entre una radiografía obtenida por rayos x y la obtenida por rayos  $\gamma$ : los rayos X son radiaciones electromagnéticas de corta longitud de onda, y por tanto de gran energía. Además, tienen origen eléctrico y se propagan en línea recta. Debido a su gran energía son capaces de atravesar cuerpos opacos a la luz. El espectro en su parte radiográfica útil es continuo; Por el contrario, en los rayos  $\gamma$  la energía es originada por núcleos inestables y su origen es nuclear. El espectro en su parte radiográfica es discontinuo. Tiene una elevada portabilidad, independencia de fuente de energía, rapidez operativa y menor precio, pero tiene los inconvenientes de obtener una peor calidad de imagen, tener una gran rigidez en las condiciones operatorias y un consumo incontrolable de la fuente de radiación, por lo que hay mayor riesgo.

La colección de la Real Academia de San Fernando presenta algunas características que desde un principio nos hicieron inclinarnos hacia el uso de rayos  $\gamma$ . El gran tamaño de algunas piezas implicaba la imposibilidad de su traslado para la realización de pruebas, con lo que era necesario un equipo de gran portabilidad, ventaja que ofrecen los gammágrafos. Por otra parte, nos encontrábamos con la barrera del grosor de las piezas, por lo que necesitábamos un equipo con gran capacidad de penetrabilidad en el material, que de nuevo nos hacía elegir los rayos  $\gamma$ .

El equipo de gammagrafia consiste en un contenedor, el telemando y las mangueras. El contenedor es el lugar donde se aloja la fuente radioactiva cuando no se está utilizando. Consiste en una masa esferoidal de material de número atómico alto; los utilizados hoy en día son de uranio empobrecido, y que está atravesado por un conducto forrado de acero inoxidable de tamaño y disposición tales que cuando la fuente radioactiva está situada en el centro de la masa, el mosquetón de enganche asoma por un extremo. Por manejo y protección, el contenedor va instalado firmemente en un cofre de acero inoxidable. El telemando es el dispositivo que permite sacar la fuente del contenedor para llevarla por el interior de las mangueras hasta el punto de exposición y retraerla una vez utilizada. Las mangueras son tubos de caucho flexible reforzados con un hilo de acero. La mayor parte de los equipos disponen de tres mangueras. Deben montarse una manguera ciega terminada en una vaina de aluminio donde se sitúa la fuente, mientras el otro extremo ha de roscarse cuidadosamente a la salida del contenedor. Las tres mangueras, una vez empalmadas, y el telemando garantizan una distancia máxima de unos 16 m., que representa una reducción de la tasa de dosis para el operador.

Respecto a las fuentes isotópicas más utilizadas en gammagrafia nos encontramos la fuente de Cobalto-60 ( $^{60}\text{Co}$ ), isótopo artificial que se origina al bombardear con neutrones el  $^{59}\text{Co}$ . Otra fuente es la de Cesio-137 ( $^{137}\text{Cs}$ ), que se origina en la fisión del Uranio. Se emplea en forma de Cloruro de Cesio. Por último, la fuente de Iridio-192 ( $^{192}\text{Ir}$ ), que ese origina bombardeando el Iridio también con neutrones. Esta última fuente es la que se ha utilizado para el estudio gammagráfico de la colección de la Academia.

En cuanto al comportamiento de los materiales frente a los rayos  $\gamma$ , e incluso los rayos X, para un cierto material, la absorción crece rápidamente con el espesor. Esto quiere decir que, incrementos de espesor relativamente pequeños requieren ser compensados con incrementos de exposición muy largos. El incremento de la energía de la radiación vuelve más transparente al objeto. Dicho de otro modo, una radiación más energética permite atravesar materiales más gruesos sin aumentar el tiempo de exposición. Los rayos gamma, al contrario de lo que sucede con los X, son inmodificables en el tiempo de exposición mientras se llevan a cabo los disparos, y la única forma de adaptarse al grosor o capacidad absorbente del material es jugando con las exposiciones. Por otro lado, un material es tanto más absorbente cuanto mayor es el número atómico de los elementos que lo componen. Puede decirse que la absorción aumenta muy rápidamente con la densidad. Esto explica la fuerte absorción de los blancos de plomo ( $n^\circ$  atómico  $Z = 82$ ) frente a los blancos de titanio ( $Z=22$ ).

El estudio radiográfico de la colección fue realizado por el radiólogo David Viana Sánchez<sup>110</sup>. Como ya hemos dicho más arriba, para el examen radiológico se recurrió a rayos gamma, ya que se trataban en su mayoría de piezas monumentales o de gran tamaño, y hubo que realizar el examen *in situ*, con un equipo portátil.

La fuente que se utilizó fue de Iridio-192. La elección de este tipo de fuente permite obtener imágenes de gran calidad con gran sencillez operativa, además de ser el mejor medio para radiografiar *in situ* este tipo de estatuas. La intención era conocer las variantes estructurales de los vaciados en yeso de la Academia. Con este método se consigue la conversión en imágenes fotográficas visibles los efectos de mayor o menor absorción de las radiaciones, dependiendo del peso atómico y de los diferentes materiales que las integran.

Con este procedimiento ha sido posible determinar:

- Variaciones de espesor en la materia compositiva, el yeso en este caso.
- Engrosamientos, tanto originales como aplicados con posterioridad.
- Coqueras, burbujas que se han provocado durante el fraguado del yeso.
- Despiece original de la obra que, ayudado con una inspección visual también nos ayudaría a ver reparaciones y uniones posteriores.
- Anomalías ocultas.
- Fracturas.
- Refuerzos internos, como pueden ser vástagos de madera, pernos de origen metálico, así como clavos o grapas o material óseo.

El material compositivo de la escultura es yeso hueco generalmente, y la variación estructural interna que forman los anclajes, pernos de sujeción y el soporte de las obras, es la variante a determinar.

La película y pantallas utilizadas en un principio consistieron en un sistema de película AGFA D7 de 30x40 cm. Y pantallas de Pb, y un rango de densidades comprendidas entre 2 y 4. Se trata de una película simple, de pared doble, exposiciones panorámicas, y proceso manual.

---

<sup>110</sup>Applus Norcontrol S.L.

Al observar una imagen gammagráfica, es conveniente contar con un negatoscopio. Los especialistas recomiendan no pasar de los 10.000 NIT, si fuera superior a esta densidad se perderían detalles.

El paso en los últimos años de la fotografía con película a la imagen digital ha supuesto la obtención instantánea de imágenes, sin proceso de revelado de película; la mejora digital de las mismas, gracias a las herramientas de análisis y mejora con las que contamos; el acceso rápido a la información y la posibilidad de obtener su trazabilidad, con la facilidad que eso supone a la hora de la organización de bases de datos; y la facilidad de conservación de estas imágenes, entre otras cosas.

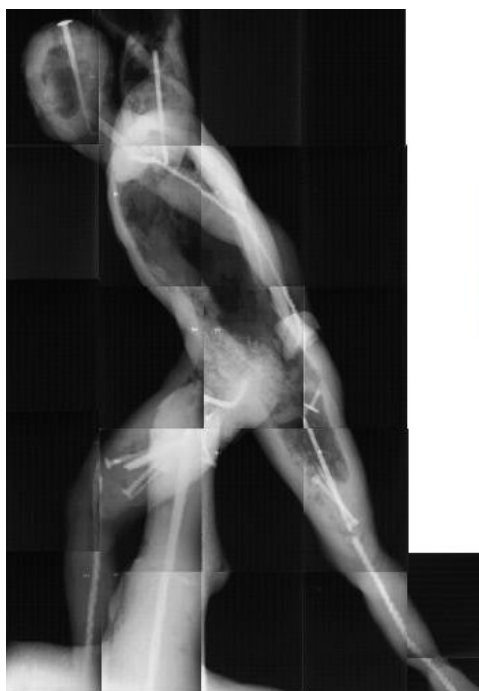
El análisis del escáner computerizado permite una alta velocidad de visionado y buena resolución de escaneo. Los tiempos de exposición de la obra son mucho más cortos, con menos repeticiones de disparos, y reducidos gastos de material y de mano de obra. La resolución de barrido es de hasta 20 pixel/mm. Y además, es posible seleccionar la sensibilidad de la placa de imagen según los resultados que queramos obtener.

En las placas digitales o películas ya reveladas apreciamos una amplia gama de grises, del más claro al más oscuro. Es en estas diferencias de valor donde se contiene la información que necesitamos. En este proceso de análisis visual de la transparencia es donde necesitamos conocer cómo se comportan los materiales y su interpretación para valorar lo que estamos observando.

Conocemos por los exámenes anteriormente llevados a cabo, como son el estudio visual y los detectores de hierro y madera que los vaciados que componen esta colección presentan en su interior distintos tipos de refuerzo, pero desconocemos su ubicación, su forma completa, y en muchos casos, el tipo de refuerzo, sus características y su estado. Mediante la gammagrafía muchos de estos datos se pueden clarificar, así como reconocer como está realizado el vaciado en cuestión de grosores y oquedades, y las uniones entre piezas que no se ven a simple vista.

Respecto al yeso, las áreas que apreciamos más claras corresponden a los grosores del material. No hay que olvidar que en la radiografía de una escultura vamos a encontrar distintos planos superpuestos, por lo que le da cierta complejidad de lectura. Dependiendo de en qué plano se encuentre, será más claro cuanto más en primer plano esté, y más oscuro según se vaya alejando.

En lo que respecta a los refuerzos internos, estos son perfectamente reconocibles, porque se reflejan con gran nitidez, pudiendo reconocerse su silueta. Los elementos metálicos se comportan en la radiografía como una forma definida y de tonalidad muy clara. Podemos llegar a reconocer si lo que encontramos es un clavo de forja antiguo, o un clavo industrial, e incluso concretar si el perno utilizado es antiguo o si se trata de un perfil industrial. Pero además hay casos en los que se puede llegar a observar si presenta algún tipo de corrosión el metal por las irregularidades que puede presentar su perfil [fig. 68].



**Fig. 68.** Gammagrafía del *Gladiador Borghese*. Colección Velázquez. ©Viana D. y Viana S.

Igualmente, la madera se observa con una tonalidad clara en la película, pero además si ésta se encuentra en la dirección del haz de radiación, se pueden llegar a ver la distribución de las vetas. Según los análisis radiográficos realizados en maderas las coníferas (pino, abeto) se distinguen mejor que las de madera frondosa (roble, haya, cerezo, castaño, etc), que presentan unas fibras más compactas. Estas vetas se ven en la radiografía como finas líneas oscuras. Otra información que se puede obtener es el del estado de la madera. Por un lado, la presencia o no de grietas, que se observan igualmente con líneas oscuras, o la existencia o no de ataque de xilófagos, por los huecos de las galerías que dejan. Estas se observarán como zonas oscuras. Por tanto, se puede llegar a conclusiones de cuál es el grado de daño de dicho refuerzo. En algunos casos se ha podido llegar a observar larvas, por lo que incluso se puede llegar a saber qué tipo de insecto está provocando la lesión.

Otros materiales encontrados son estopas o cuerdas unidas o no a refuerzos de escayola, las cuales se reconocen por su silueta irregular con una tonalidad gris clara.

Para finalizar otro de los elementos de refuerzo que hemos encontrado es el hueso. Éste se reconoce por tener una silueta específica que en la mayoría de los casos ha permitido identificar el tipo de especie al que pertenece, en la mayoría de los casos bóvidos [fig. 69].



**Fig. 69.** Detalle de la imagen gammagráfia de *Domiciano*. Presencia de hueso original en la estructura. Proceso de limpieza y estado de conservación de la base.



*Sileno ebrio*. Colección Carlos III. ©RABASF.



## ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA COLECCIÓN

### 7.1. LOS FACTORES DE ALTERACIÓN

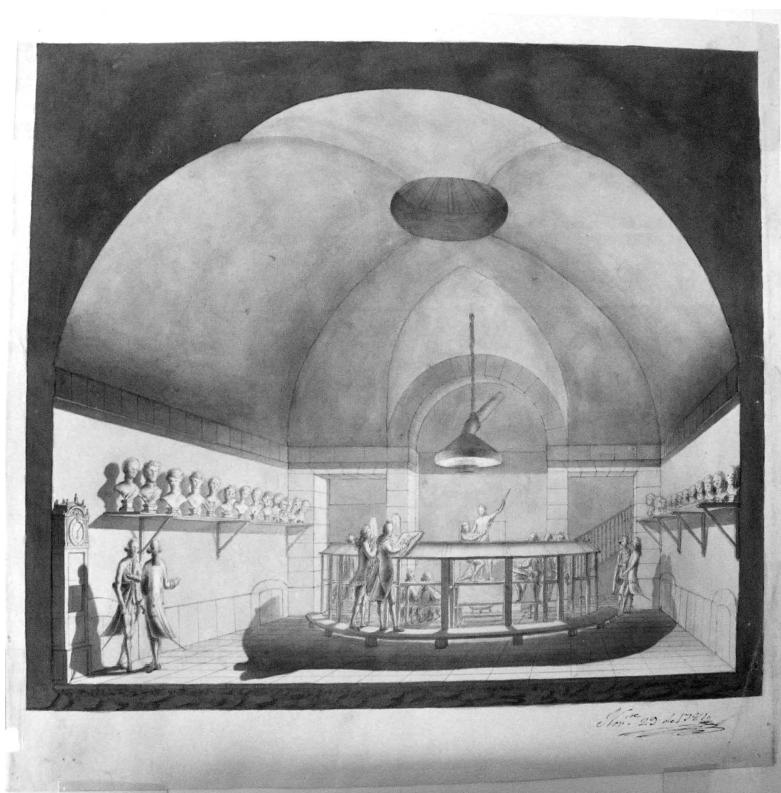
Los factores de deterioro de las esculturas vaciadas en yeso se pueden agrupar por su origen físico-químico, biológico y antrópico. De todos ellos existen numerosos ejemplos en la colección de la Academia de San Fernando, con multitud de variantes según los casos. Influye la calidad del yeso, el modo de almacenamiento, los accidentes y manipulaciones a que hayan sido expuestos, y toda una serie de factores a los que aludiremos a continuación.

#### 7.1.1. Alteraciones de origen físico-químico

Los deterioros químicos están asociados al depósito de partículas nocivas en la superficie de las obras, que provocan cambios en la estructura de yeso, que a veces presenta un aspecto descohesionado y pulverulento. Desde que están en la Academia, y prescindiendo de los avatares de la colección más antigua que procede del Alcázar, los vaciados en yeso sirvieron como modelo en las salas destinadas a la enseñanza. Unas veces en la Casa de la Panadería, y desde fines del siglo XVIII en el palacio de la calle Alcalá, sabemos que los vaciados estuvieron distribuidos por distintas estancias. Desconocemos las condiciones ambientales de aquellas salas, y solamente tenemos constancia de la preocupación de los académicos por preservar en la primera etapa de la Academia las tres esculturas grandes que estaban en el patio. Pero cuando se hacen análisis estratigráficos se ve en los primeros niveles una fina capa grisácea que se corresponde con la provocada por la contaminación ambiental, donde prevalece el carbón como material predominante, además de pequeñas trazas de tierra. No tenemos detalles precisos del tipo de contaminación que podía haber en general en un edificio de Madrid en la época, ni el ritmo de deposición sobre la superficie blanca de los yesos. Posiblemente la atmósfera estaría más limpia, pero a lo largo de mucho tiempo el resultado es el mismo y los yesos acababan teniendo un aspecto negruzco, que se debe, además, a los braseros, la iluminación con velas y candiles, y al uso de carboncillo [fig.

**70].** Un documento de 1744 alude a la compra de sebo de Toledo para las velas y carbón para *templar el ambiente*. Otro, de 1793 cuenta, por ejemplo, que el candilón con el que alumbran en la «sala del natural y yeso» perjudica a las paredes y a los yesos:

*El Señor don Agustín de Betancourt se despidió para Inglaterra, con este motivo habiendo propuesto antes por el Viceprotector que el candilón de las Salas del Natural y Yeso era muy perjudicial a los que estudian en dichas Salas y a la blancura de las paredes y yesos, expuso dicho Señor Betancourt que las lámparas de nueva invención de Inglaterra serían oportunas y ventajosas, y que se ofrecía a remitir de estas lámparas a la Academia graciosamente por su afecto a este Real Instituto. La Junta le dio muchas gracias por esta atención y espera de su celo que por este medio se remediará el uso perjudicial del Candilón.*<sup>111</sup>



**Fig. 70.** José Gómez de Navia. *Sala de dibujo de la Academia en el siglo XVIII*. 2299/P. ©RABASF.

<sup>111</sup> Archivo-Biblioteca RABASF. Junta particular del 3 de octubre de 1793.

Esta fina capa de suciedad incrustada provoca sobre todo reacciones adversas para el yeso, pero además, una lectura distorsionada de la pieza.

Otro factor ambiental que influye en la conservación de los yesos es la humedad. De una parte, porque se trata de un material altamente higroscópico y, por otro lado, porque la humedad relativa y la contaminación ambiental, unidos, son el perfecto caldo de cultivo para provocar alteraciones tanto de tipo físico como biológico y químico. Por lo que respecta a daños físicos, estas condiciones ambientales afectan principalmente a la erosión, descohesión de las capas y pulverulencia del yeso. Por otro lado, las alteraciones biológicas más frecuentes son las producidas por hongos y xilófagos. El clima de Madrid es seco, pero los vaciados de la Academia muchas veces han estado depositados en zonas del subsuelo [fig. 71 y 72], sobre todo en el edificio de Goyeneche, donde la humedad relativa en mediciones recientes ha llegado a alcanzar cifras del 90%. En este caso hay que decir que los procesos se han acelerado en extremo y las consecuencias, como veremos, afectan gravemente a algunas obras.



**Fig. 71.** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Almacén de esculturas en yeso. © Gasca, Solís y Viana (1999).





**Fig. 72.** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Almacén de esculturas en yeso. ©Gasca, Solís y Viana (1999).

La humedad ha incrementado también el proceso de descomposición o de oxidación de alguno de los materiales utilizados en los refuerzos estructurales de las esculturas. Cuando se trata de madera, encontramos a veces solamente la fina carcasa de un vástago que ha sido devorado por insectos xilófagos o, en otras ocasiones, y dependiendo de las características de la madera utilizada, la huella vacía, indicando que allí hubo un refuerzo. La utilización de vástagos de madera en el interior de los vaciados es más económica, y se utilizó en algunos talleres, pero produciendo efectos perjudiciales a medio y largo plazo. Aunque también en ocasiones ésta se ha hinchado, produciendo modificaciones debidas a los cambios ambientales, que han dado lugar a grietas e incluso fracturas en su perímetro. En el taller de Bartolomeo Cavaceppi, donde se producían y vendían gran cantidad de vaciados, vemos el empleo de estos materiales de refuerzo de poca duración. El *Perro Jennings* (V-073) [fig. 73] está hecho a base varias piezas unidas por largas espigas cuneiformes de madera, y el *Fauno de Rosso Antico* (V-029) [fig. 74], que procede del mismo taller (Cavaceppi), sufrió importantes roturas debido precisamente a que había tenido vástagos de madera que habían prácticamente desaparecido. Más grave es, sin embargo, el efecto de la humedad en los elementos de hierro que tienen algunas esculturas. En este caso no sólo han reventado partes débiles de algunas obras, sino que han hecho emerger manchas de óxido que, cuando la pieza no se ha roto aún, delatan el material empleado como refuerzo.



**Fig 73.** Foto general del *Perro Jennings*. Taller de Cavaceppi. ©RABASF.



**Fig. 74.** Foto general del *Fauno de Rosso Antico*. Taller de Cavaceppi. ©RABASF.

De esto tenemos numerosos ejemplos, sobre todo en las obras del siglo XVIII y en sus restauraciones. Los tobillos del *Sileno con Dionisos niño* (V-026), y la pierna izquierda de *Dionisos*, restaurados mediante pernos interiores de hierro por Juan Pascual de Mena, no han resistido la acción oxidante y aparecen quebrados. Lo mismo ocurrió en la mano izquierda de la *Nióbide* (V-039) y algunas otras. El *Alejandro a Caballo* de Carlos III (V-255) se hizo inicialmente con bronce, el cual presenta los daños típicos que produce este metal, consistente en la aparición de cloruros, pero también tiene en las partes más frágiles unos alambres enrollados de hierro que durante el traslado sufrieron roturas. El antebrazo izquierdo del *Hércules Farnese* (V-001) tiene una ventana de intervención de la que emergen unas manchas de óxido de hierro por la misma razón. Como vemos, son muchos los casos en los que se produce este tipo de daño.

Otro de los efectos que puede producir la excesiva humedad es la pérdida de cohesión entre las capas que forman el vaciado. Cuando se utilizaba un yeso fino de alta calidad para la primera epidermis y uno más grueso para el refuerzo interior, la cohesión entre estas dos capas puede resultar frágil. El efecto de la humedad produce roturas en las que se escama como una cascarrilla esta primera capa exterior. Este es el caso del *Centauro Furietti joven* (V-031). [fig.75]



**Fig. 75.** Detalle de la pérdida de la primera capa de volteado del molde del *Centauro Furietti joven*. © Gasca.

Este tipo de descohesión ha producido pérdidas superficiales en alguno de los relieves de la colección Mengs, sacados del *Candelero Barberini* [fig. 76], que hoy flanquean en el Museo Pío Clementino a la *Ariadna Dormida* del Vaticano. También se apreciaban este tipo de deterioros, aunque en menor medida y sólo afectando a pequeñas partes de la superficie, en las piezas que componen la *Puerta del Paraíso*, también de la colección Mengs. La delicadeza de los pormenores y sutilezas que tiene el relieve indujo a utilizar en la primera capa un yeso finísimo que da un especial aspecto a la capa exterior, donde no hay la más mínima burbuja ni oquedad. Son piezas de gran



calidad, pero las condiciones ambientales han afectado a algunas partes con este problema de exfoliación.



**Fig. 76.** Fragmento del *Candelero Barberini*. Colección Mengs. ©RABASF

Además de la humedad relativa en el ambiente, hay veces en las que los yesos, por razones que desconocemos, han sido afectados directamente por el agua. Esto suele ocurrir cuando se los tiene expuestos durante un periodo prolongado a la intemperie, y es la acción de la lluvia la que afecta a la superficie y produce disoluciones y erosiones en el yeso, que le hacen perder su aspecto inicial. No tenemos constancia de que en la colección de la Academia se hayan tenido expuestas de esta forma ninguna de las obras, pero hay algún ejemplo con este tipo de erosión. El río *Ílisos* del frontón del Partenón tiene una zona muy dañada que no podemos explicarnos de otro modo, y nos hace suponer que en algún momento debió estar en un patio expuesto directamente a la acción atmosférica. La acción directa del agua afecta a veces a obras que no pueden ser trasladadas, y que se ven atacadas dentro del propio edificio por una gotera que daña visiblemente una parte de la superficie. Esto ocurrió con el relieve de *Endimión* (E-539) en el que el goteo constante de agua que, además arrastraba suciedad y materia orgánica, provocó un orificio en el hombro derecho en que lentamente se fue depositando [fig. 77]. Debido a que se hallaba encastrado en una pared, el daño se produjo durante un tiempo indefinido en que actuó la gotera. Una fotografía realizada

en los años setenta, antes de la remodelación del edificio, nos muestra las condiciones de exposición y conservación en que se encontraba la obra<sup>112</sup> [fig. 78].

La humedad intensa y prolongada facilita del mismo modo los ataques biológicos [fig. 79].



**Fig. 77.** Detalle del daño producido en el yeso por acción directa del agua. ©Gasca.



**Fig. 78.** Detalle de la ubicación del relieve. Presencia de humedad. Realizada por el Laboratorio Lendimiz. ©RABASF Archivo-Biblioteca 432-1.

<sup>112</sup>RABASF Archivo-Biblioteca 432-1.



**Fig. 79.** Detalle del ataque biológico. © Gasca.

En la pierna del *Río Ílisos*, una obra de las incorporadas a la colección en la segunda mitad del siglo XIX, encontramos una zona fuertemente afectada por una lesión química producida por la humedad en la que la epidermis de la obra resulta muy erosionada y tiene zonas granuladas por descomposición del yeso [fig. 80].



**Fig. 80.** Detalle de erosión por agua de la superficie del *Río Ílisos*. © Viana.

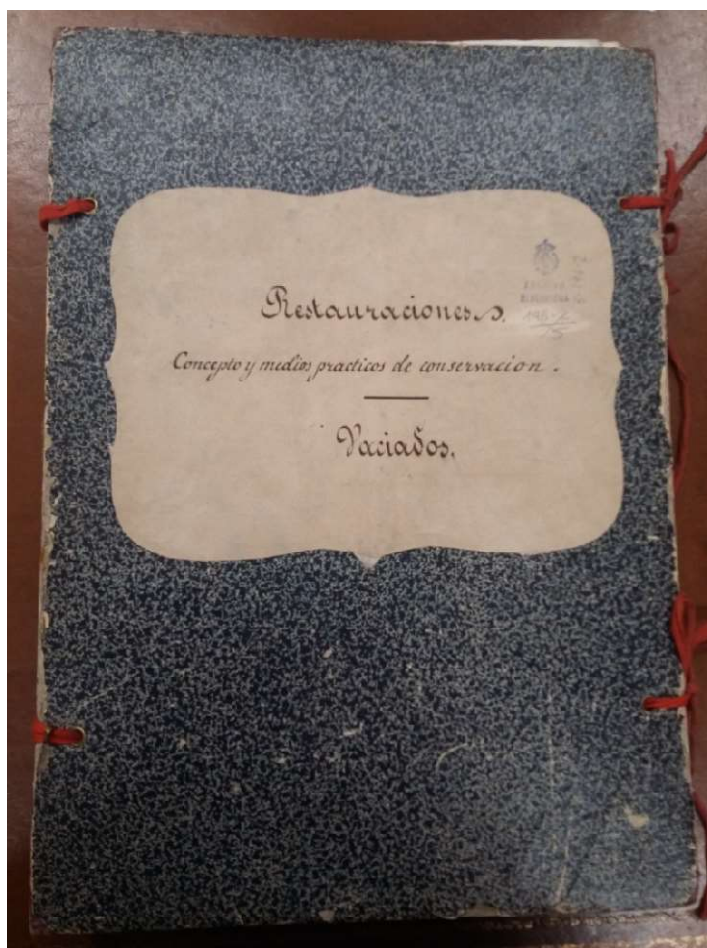


Rara vez un vaciado de hace cien o doscientos años llega a nuestras manos intacto [fig. 81]. A veces ocurre con algún que otro busto o pieza pequeña en los que solamente se aprecia una suciedad producida por el tiempo. Lo más frecuente es que los yesos presenten serias alteraciones en su superficie y estructura debidos a las manipulaciones, las condiciones de almacenamiento o a muchas otras razones que intervienen en la alteración de un material tan frágil. En la colección de vaciados de la Academia de San Fernando tenemos una amplia gama de casos en los que las sucesivas aplicaciones de capas de pintura, así como el uso de desmoldeantes de diverso origen orgánico, han impregnado de tal manera el yeso que han ocasionado importantes daños a la superficie de las esculturas. Cada restauración es un problema individual, y en la historia de los accidentes o intervenciones de cada obra veremos ejemplos del punto de partida desde el que se ha ido trabajando.



**Fig. 81.** *Time Smoking a Picture.* William Hogarth (1761).  
©The Charles Deering McCormick Library of Special  
Collections, Northwestern University

Un interesante documento<sup>113</sup> encontrado en el archivo de la Academia describe en detalle los tres procedimientos usados en el taller para hacer vaciados [fig. 82 y 83], así como una receta llamada «Baño de color de hueso para los vaciados». No está firmado, fechado, ni escrito por la misma mano, aunque por el tipo de papel parece ser un testimonio relativamente reciente. En todos los casos los productos empleados para ello dan una idea de los efectos provocados a corto plazo en una superficie altamente porosa como es el yeso.



**Fig. 82.** Portada del expediente que contiene los procedimientos de fabricación de vaciados y una receta para «patinar» los yesos.

©Gasca.

---

<sup>113</sup> Agradezco de nuevo a Carmen Alonso el hallazgo de este documento. RABASF Archivo- Biblioteca 5-196-2, fols. 1-3. Anexo documental. Documento 7.

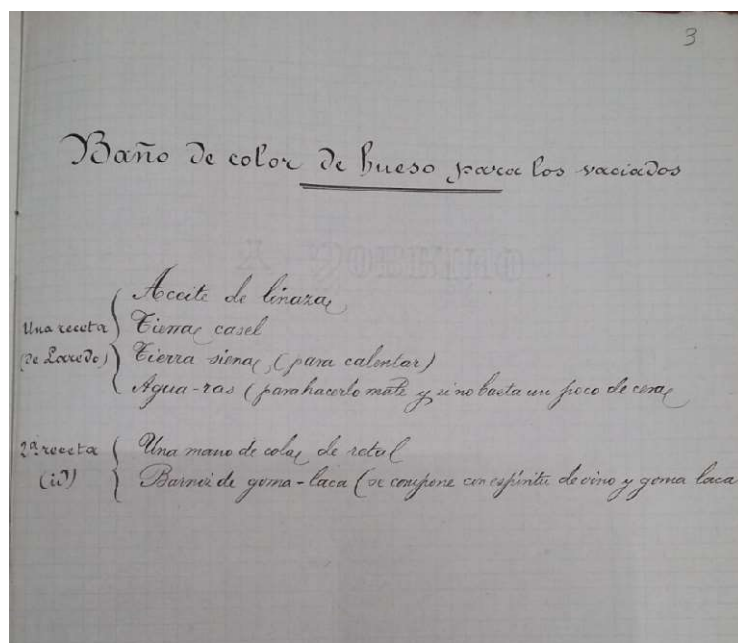


Fig. 83. Receta de «un baño de color» para los vaciados. ©Gasca.

En los vaciados hechos a la gelatina o a la cola, así como los de moldes de piezas de yeso, se emplea barro, agua de jabón espeso y cocido, y gelatina caliente. En los vaciados a la cera, además, se emplea trementina para «hacerla más flexible».

Por otro lado, la receta para preparar el llamado «baño de color de hueso», «de Laredo» como especifica, indica el uso de aceite de linaza, *agua-ras (para hacerlo mate y si no basta un poco de cera)*, junto con *tierra casel* y *tierra siena (para caletar)*.

La segunda receta consiste en una primera mano de *cola de retal* y un *barniz de goma-laca (se compone con espíritu de vino y goma laca)*.

### 7.1.2. Alteraciones de origen biológico

Se han encontrado en esta colección tres tipos de daños de origen biológico y ataques de anóbidos. El primero, provocado por insectos xilófagos, que dañan los vástagos leñosos; el segundo, por coleópteros que forman colmenas, horadando el yeso; y otro ataque, el de las colonias de hongos que debilitan la dermis provocando tinciones en la superficie de las obras.

Del mismo origen biológico que las colonias de xilófagos que afectan a la madera interior cuando la hubo, son los hongos, que atacan la estructura del yeso en superficie, provocando por una parte erosión con pérdida de madera, y por otra la tinción, a veces irreversible, del yeso. Este es un daño que se ha verificado en varias obras, sobre todo cuando han estado almacenadas durante largo tiempo en el sótano. Por fortuna no se trataba de organismos activos y su eliminación mecánica se hizo sin



graves dificultades. En el busto de *Juanelo Turriano* (V-224), la oreja izquierda hasta el arranque del cuello [fig. 84] está afectada por este tipo de ataque biológico produciendo una tinción violácea en el yeso, difícil de eliminar. El mismo problema lo han tenido el *Centauro Joven* de los Furietti, y alguna placa de la *Puerta del Paraíso*.



Fig. 84. Detalle de tinción por presencia de hongos. © Gasca, Solís y Viana.

Otro tipo de ataque biológico de xilófagos lo hemos detectado en algunas de las obras más antiguas de la colección, y han dejado auténticas colmenas en el yeso. Es lo que se encontró en el interior de *Ariadna* (V-011) y en menor medida en el *Hércules Farnese* (V-001). Se trata de ataques no activos que tienen valor documental pero no afectan actualmente al estado físico del vaciado.

### 7.1.3. Alteración de los pigmentos

La luz y los agentes contaminantes presentes en la atmósfera pueden llegar a modificar el aspecto, las propiedades y la composición de un pigmento. Los pigmentos que contienen aglutinantes orgánicos (óleo y temple, por ejemplo) son inestables si se someten a largas exposiciones a la luz, y presentan una alta tendencia a la disgregación. Cuando se trata de la acción conjunta de la luz y la humedad, este proceso de degradación se acelera, y muchas veces incrementa el tono oscuro que ya de por sí provoca la contaminación. El aire suele producir una acción oxidante, ya que el oxígeno de la atmósfera afecta a algunos pigmentos, modificando su coloración, como ocurre con el blanco de plomo (usado en estos casos como secativo del óleo y como pigmento blanqueador), que en las esculturas pintadas al óleo ha demostrado ser el pigmento más inestable de los utilizados. Y a la vez también el más utilizado.

La humedad no es sí un agente muy agresivo para los pigmentos, pero asociada a otros elementos actúa como catalizador, acentuando la acción degradante de estos y facilitando las reacciones. Este proceso se ve a veces acelerado cuando hay altas temperaturas, lo cual puede haber ocurrido a lo largo del tiempo, teniendo en cuenta la diversidad de lugares en que han estado depositadas las obras.

La composición química del pigmento no es el único factor que determina su inestabilidad, sino que ésta depende también del aglutinante empleado. A veces la presencia de aglutinantes grasos atenúa la acción degradante de los agentes atmosféricos. Si por el contrario el aglutinante utilizado no logra aislar suficientemente las partículas del pigmento se pueden producir alteraciones debidas a interacciones químicas entre los componentes. Esto lo vemos en el craquelado que presentan algunas capas debido a que la superposición de pinturas magras sobre otras de composición grasa, que aún no han tenido tiempo suficiente de secado, y que dan lugar a diferencias de tensión. Es el caso de productos bituminosos (del tipo betún de Judea) usados de manera masiva a finales del S. XIX y sobre todo en el siglo XX en la Academia, que no llegan a secar completamente y sus movimientos y contracciones dan lugar al craquelado de la capa pictórica, a veces afectando incluso a la capa subyacente de yeso, si se trata de la primera capa de pintura. Entre los pigmentos encontrados en las capas de pintura, por el orden en que se superponen, y que contribuyen a determinar el proceso cronológico de las intervenciones, hay que destacar:

El blanco de plomo ( $2\text{PbCO}_3$ ). Es un carbonato básico de plomo, (también llamado albayalde) que en presencia de humedad se oxida y se transforma en dióxido de plomo ( $\text{PbO}_2$ ), de color pardo. Tiende a ennegrecer por la acción del ácido sulfhídrico presente en el aire y transformarse en sulfuro de plomo ( $\text{PbS}$ ), de color negro.

El blanco de zinc ( $\text{ZnO}$ ), es un óxido de zinc, y lo encontramos a veces adulterado con óxido de plomo. Presenta buena resistencia a la luz y a los agentes atmosféricos, pero tiene tendencia a convertirse en carbonato de zinc.

El blanco de titanio ( $\text{TiO}_2$ ). Compuesto por dióxido de titanio, es químicamente muy estable.

En cuanto a los aglutinantes a base de cola, dan lugar a tres tipos distintos de alteración:

La de naturaleza física, en la que la variación de la humedad es causa de fenómenos de dilatación y contracción de las capas a base de colas animales. Estos movimientos provocan pérdidas de cohesión (pulverulencia), de adhesión (ampollas y desprendimientos) y formación de cuarteados.

De naturaleza química, en la que humedad posibilita la hidrolización de las proteínas de las colas, hasta que éstas pierden sus propiedades aglutinantes y mecánicas.

Y, por último, de naturaleza microbiológica, con la proliferación de hongos y bacterias en presencia de humedad, que encuentran en el ambiente húmedo y en las proteínas de las colas un sustrato adecuado para su reproducción.

#### 7.1.4. Factores antrópicos

Por lo que respecta a los factores de deterioro antrópico hay que distinguir una amplia casuística derivada del mucho tiempo que la colección ha estado expuesta, sometida a traslados, o almacenada en condiciones precarias. Un gran número de obras de esta colección se utilizó para realizar moldes a partir de ellas, lo que obligaba a tratarlas con productos desmoldeantes que tiñen la superficie o bien los restos de los mismos se han oxidado posteriormente y han dado un aspecto ocre que altera el cromatismo original. También aparecen lesiones estructurales y superficiales que son objeto de tratamientos, siempre intentando hacer en ellos las menores intervenciones posibles.

Dejando aparte los daños accidentales ocurridos en traslados o por haber estado expuestas obras a salpicaduras de productos utilizados en el taller, hay algunas que presentan graves daños producidos en una incorrecta utilización, a veces para hacer moldes. La *Venus de Medici* (V-076) como veremos más adelante, fue cortada con una sierra, que dejó claramente marcada su huella, a fin de separar el delfín con el niño que tiene junto al pie izquierdo, y poder de este modo hacer fácilmente dos moldes por separado [fig. 85]. Se trata de una de las esculturas de la colección Mengs, y quizá el único modelo que hubo disponible en un momento en el que ya se había dejado de utilizar la fabricación de molde rígido de yeso mediante taseles. Lo mismo ocurre con el Río Ílisis que, aunque es del siglo XIX debiera haberse mantenido completo. No sabemos si para poderlo trasladar con facilidad o por alguna otra razón, fue igualmente cortado en tres fragmentos con una sierra que produjo pérdidas volumétricas importantes.



**Fig 85.** Detalle del corte de la *Venus de Medici* para facilitar la obtención de un molde. © Gasca, Solís y Viana.

En cuanto a lesiones producidas por factores físicos, en los que actúan como factores determinantes la humedad y la temperatura, tenemos numerosos ejemplos [fig. 86]. La *Nióbide* (V-039) [fig. 87] fue restaurada por Juan Pascual de Mena introduciéndole como elemento de unión de la mano izquierda un perno de hierro de sección rectangular que al dilatarse ha sido la causa de la rotura con la que la encontramos. También el óxido ha penetrado en el yeso produciendo una clara tinción [fig. 88].



**Fig. 86.** Detalle de la oxidación y rotura de un relieve. © Gasca, Solís y Viana.



**Fig. 87.** Foto general de *Nióbide*. Colección Velázquez. ©RABASF.





**Fig. 88.** *Nióbide*. Colección Velázquez. Detalle de la restauración de Juan Pascual de Mena. ©Viana.

En la pierna derecha del *Gladiador Borghese* de la colección Velázquez también restaurado por Juan Pascual de Mena, la dilatación de un perno metálico ha producido grietas y roturas con desprendimiento de parte del yeso.

Otros daños de carácter físico son los derivados de las intervenciones estructurales y reconstrucciones volumétricas. Por ejemplo, en la parte superior del torso del *Gladiador* anteriormente citado, encontramos aberturas cuadradas a forma de bebederos para poder acceder al interior y verter a través de ellos la colada de yeso que una vez fraguada actúa de adhesivo para sujetar los vástagos de unión. Estos procesos los encontramos en todas las restauraciones de la colección de Felipe IV, teniendo una uniformidad en cuanto a la técnica empleada, que es un elemento decisivo para la identificación de esta serie. En la junta particular del 25 de febrero de 1760 se anota que Juan de Mena «acaba de reparar el *Gladiador*, *Mercurio*, *Pan* y un *Jugador de Morra*. Son la admiración de quien las ve, y le pagan nueve mil reales». Estas restauraciones tienen todas ellas, además, las trazas de herramienta de un escultor que modela las partes que le faltan. Así lo hace con el llamado *Mercurio* o *Hermes Ludovisi*, que en 1765 fue utilizado como modelo para los premios sin el brazo derecho y con mutilaciones en otras partes de la figura. La restauración de Juan Pascual de Mena se distingue claramente, tanto en las uniones que quedan a la vista en la superficie, como en la estructura interna revelada por las gammagrafías. El vaciador que hizo inicialmente este yeso por encargo de Velázquez empleó madera en las uniones, y queda una leve traza de ella en la unión de la cabeza. Juan Pascual de Mena, sin embargo, le añade refuerzos metálicos en forma de varillas flexionadas que introduce en las dos piernas hasta la altura de los muslos y pletinas planas de distinto tamaño para la unión del brazo derecho. Este brazo aparece en los dibujos anteriores a la restauración, roto por encima del codo, y en la gammagrafía se aprecia nítidamente la línea de unión del esculpido por Juan Pascual de Mena. Inicialmente debió estar unido simplemente por un vástago, pero el peso del brazo añadido quebró por la parte del hombro. Esto obligó a introducir una pletina horizontal de hierro que atraviesa toda

la figura a la altura de los pectorales, y la que realmente sostiene actualmente el peso de todo el brazo derecho. Para esta intervención fue necesario cortar horizontalmente la figura por la línea del pecho con el fin de trabajar cómodamente en su interior. Esta segunda intervención, si bien emplea los mismos materiales del XVIII, no está hecha con la delicadeza y técnica depurada que se había empleado en la primera restauración. En un determinado momento debió de quebrarse el *marsupium* que sostiene en la mano izquierda, y como elemento de unión se empleó a modo de vástago un clavo de hierro.

Una de las razones por las que a mediados del siglo XVIII se tienen que intervenir y reforzar las estructuras de los yesos que se habían traído del antiguo Alcázar es porque en todos ellos predomina la madera como elemento interno de estructura y vástagos de unión de las piezas. Muy posiblemente es ya en el tiempo en los más de setenta años que estuvieron en el palacio cuando se ven afectadas por la humedad y la temperatura, que favorecieron además la aparición de los xilófagos. Debido a que estos elementos leñosos fueron extraídos en su mayor parte apenas quedan trazas de ellos, pero se ve en la unión de la cabeza de la *Flora Farnese* y en toda la estructura de la *Ariadna* del Vaticano. Significa esto que desde el punto de vista técnico los vaciadores a que recurrió Velázquez no emplearon hueso, como vemos que se hace más adelante en los vaciados de alta calidad. Por esta razón cuando se hacen las gammagrafías se perciben estructuras mixtas debido a que algunas piezas interiores son las que traían en origen y otras son las que se han tenido que añadir en el siglo XVIII una vez que fueron trasladadas a la primera sede de la Academia, Tampoco en esta primera restauración el material de refuerzo fue el más adecuado, puesto que se utiliza siempre hierro, y en los casos en los que la obra no tiene suficiente grosor se han producido los daños descritos de fragmentaciones y tinciones causadas por la oxidación.

Como estructura interna las piezas de hueso son las más estables y las que proporcionan mejores resultados. En la colección de la Academia no hacen aparición hasta el siglo XVIII y se encuentran en las esculturas procedentes de Portici, y en algunas de las de Mengs, particularmente las que encarga en Florencia. En el empleo de hueso es muy llamativo el caso de las placas que componen la *Puerta del Paraíso*, porque se entrelazan costillas para reforzar lo que es un relieve frágil, y a la vez de tamaño y peso considerable. El no haberse hecho una consolidación de este tipo en los relieves de la *Columna Trajana* ha hecho que se fragmenten en numerosos pedazos sin posibilidad de restauración por medios tradicionales. Cuando se partían estas placas uno de los procedimientos utilizados para no perderlas era volverlas a vaciar puestas sobre una superficie plana y sacar un yeso nuevo. La roca en la que se recuesta el *Sileno Ebrio* [fig. 89] de Portici es un buen ejemplo de la forma en que se refuerzan a base de costillas las partes más débiles que tienen que sostener un peso considerable.





**Fig. 89.** Detalle de la estructura de hueso en el Sileno Ebrio de la colección Portici. ©Viana

El bronce como material de refuerzo interno en la estructura de los vaciados es más estable que el hierro pero, en presencia de humedad, también acaba alterándose por las oxidaciones. En el *Cervatillo* de Herculano hecho para Carlos III en Nápoles (V-279), se emplean varillas de bronce que se han visto afectadas por corrosión, dejando a la vista focos de cloruros.

Las lesiones antrópicas son también las que se producen por una manipulación incorrecta o accidente de la obra. A lo largo del tiempo a muchas de ellas les han ocurrido daños de diversa índole, o han sido intervenidas de forma que se ha visto afectada su estructura. Los casos más frecuentes son las roturas por traslados, las fragmentaciones para hacer moldes, las intervenciones en procesos de reparación-restauración, como ya hemos visto, y los simples accidentes dentro de la Academia. Nos encontramos con intervenciones antiguas y recientes de restauración, por ejemplo, en el *Gladiador Borghese* (V-023). Está perfectamente documentado que llegó sin cabeza, brazo izquierdo, mitad de la pierna izquierda y parte del pie derecho, cuando fue trasladado del Alcázar, y en 1759 le tienen que ser esculpidas las partes que le faltan, introduciendo en su estructura varillas de hierro que posiblemente no tenía en origen. El *Inventario de las Alhajas* de 1758<sup>114</sup> describe el estado de conservación de la escultura: «*Idem una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Gladiator peleando el que está falta de Cabeza, de todo el brazo siniestro, de la mitad de la pierna siniestra, y mitad del pie derecho*».

La última intervención de la que fue objeto, ya a finales de los años ochenta o principios de los noventa, consistió en hacerle un molde al brazo izquierdo del modelo que posee el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y acoplarlo mediante un

<sup>114</sup>RABASF Archivo-Biblioteca, 2-57-1. Inventario de las Alhajas de la Real Academia de San Fernando.

largo vástago piramidal de yeso, que hizo necesaria una fuerte intervención en el hombro para recibirlo.

A menudo en los traslados se han roto las bases y soportes de los vaciados, siendo necesario repararlas para facilitar su exposición. Hay muchos ejemplos de esto, y la solución adoptada siempre ha sido fabricar o vaciar piezas similares a las partes perdidas y unir las también a través de espigas de fibra de vidrio, pero dejando siempre bien documentado en la superficie de las obras que se trata de elementos no originales. En la base de la *Flora Capitolina* (V-034) que había sido reforzada incluso mediante la introducción de ladrillos sujetos con yeso, se restituyó en todo su perímetro la basa ovalada sobre la que descansan los pies. En el busto de *Antinoo* (V-200) la pérdida de un importante fragmento en la zona del hombro y el lado derecho del cuello imposibilitaba la sujeción de la cabeza, siendo necesaria la fabricación de una pieza idéntica a la perdida, para dotar de puntos de apoyo a la cabeza. El proceso seguido consiste en la copia del fragmento que falta modelándolo, para que los puntos de unión coincidan exactamente con la rotura. La intención de la fabricación de esta pieza es trasladar los puntos de apoyo a un elemento nuevo hecho en yeso de alta calidad. En el brazo derecho del *Sileno Ebrio* (V-027) se fabricó por el mismo procedimiento una pieza en yeso duro de alta calidad que es la que sustenta el brazo, que sirve elemento intermedio de unión aplicándole pernos de fibra de vidrio sujetos a los dos elementos que se trata de unir. La cabeza del *Río Tigris* del Vaticano, perteneciente a la colección Mengs (V-202) tenía un pedestal cuadrado añadido por Panucci, al que le faltaba la mitad inferior. Como se trata de un pedestal muy repetido en otros bustos de gran formato, se vació la parte que faltaba con objeto de adaptarla a la parte conservada.

Otro tipo de lesiones, que se ven a menudo en las obras son las provocadas cuando se opta por seccionarlas para facilitar su transporte o almacenamiento y para la realización de moldes. Este procedimiento tan agresivo no es frecuente, pero se ha utilizado en algunas obras y ocasiones, obligando a la restitución de importantes pérdidas volumétricas producidas por la sierra. El *Río Ílisis* estaba cortado en siete piezas. El torso, el brazo izquierdo, las piernas y el apoyo de la parte trasera. Al faltarle los puntos de unión fue necesario hacer una medición exacta del original para ubicar las diferentes piezas en su sitio correcto, y a partir de ahí fabricar las piezas intermedias de relleno. Estas mediciones se pudieron hacer gracias a la obra conservada en el Museo de Reproducciones y al acceso al original que se tuvo en el Museo Británico.

De todos los materiales de consolidación interna de la estructura de los yesos, el único que no ha planteado problemas de estabilidad ha sido el realizado mediante huesos de animales, previamente limpios mediante un cocido que suponemos hecho con cal. Es una técnica que se utiliza en los yesos que le hacen a Mengs en Florencia, y también a algunas de las que vienen del taller de Portici. Rara vez es utilizado el hueso en los vaciados hechos en Madrid, aunque también está documentado en algún caso, como cuando se trata de formadores italianos. Otra intervención realizada en las esculturas antiguas consiste en el añadido y reintegración volumétrica de miembros rotos. Lo más frecuente es la reposición de dedos, que se ha venido haciendo hasta fecha muy reciente. Unas veces tomando modelos de otras que se conservan completas,

y en otras ocasiones modelándolos los escultores. Las restauraciones más antiguas de este tipo son las de Pascual de Mena, que esculpe con gran habilidad copiando como ya hemos visto de las estampas de Perrier o Rossi y hace de su propia mano la cabeza y pies del *Gladiador Borghese*, los brazos del *Hermes Ludovisi*, la mano de la *Nióbide* corriendo, la pierna del *Sileno con Dionisos* entre otras partes de esculturas de la serie más antigua.



*Discóforo* (V-041). Colección Felipe de Castro. ©RABASF.

## TRATAMIENTOS HISTÓRICOS Y ACTUALES DE LIMPIEZA DE SUPERFICIES

Como se ha visto, la dificultad que siempre planteó la limpieza de las superficies de yeso, obligó de una u otra manera que veremos más adelante, al pintado de las esculturas. La más o menos amplia secuencia de capas que encontramos en cada obra durante su restauración, se corresponde con las sucesivas intervenciones históricas y materiales que mencionan los documentos de archivo.

En la superficie de muchas de ellas se aprecia, y así lo confirman los análisis estratigráficos, una fuerte impregnación de cola animal, que se corresponde al aglutinante de las capas más antiguas de pintura aplicadas; y acompañada de algo de aceite de linaza, cera de abeja y resina de conífera. Estos tres últimos componentes, usados bien como capas protectoras y de «refresco», o como aglutinantes pictóricos, a menudo aparecen a modo de barnices bajo la pintura más antigua. En un documento escrito por Mengs y Felipe de Castro al que ya se ha hecho referencia<sup>115</sup> se pide que, a los vaciados que van a ser traídos desde Roma y Florencia, [...] *conbendrá curarlos con el Azeite cozido* [...] como protector y para que no se «*desgasten*» durante el viaje.

El mayor número de capas, que sirven a su vez de patrón para la identificación en el resto de esculturas de las diversas colecciones, lo encontramos en obras como la *Espalda del natural* de Olivieri, *Hércules Farnese* y, principalmente, en *Flora Farnese* y *Ariadna*, procedentes todas ellas del Alcázar.

En el caso de la *Espalda del natural* (ver capítulo 8.2), las capas aglutinadas con aceite se superponen a las más antiguas aglutinadas con cola.

---

<sup>115</sup> RABASF Archivo-Biblioteca 2-58-5 (\*\*\*). Anexo documental, documento 5.



## 8.1. ESCULTURAS BLANQUEADAS (AGLUTINANTE A BASE DE COLA)

Algunas esculturas han sido blanqueadas para ocultar la suciedad y manchas, para ello recurren a la aplicación de una fina capa de yeso (a veces también con pigmento) aglutinado con cola o agua, que cubre toda la superficie. Unas veces ésta es de origen natural, y otras sintético, como el acetato de polivinilo. A diferencia del yeso aglutinado con aceite de linaza, cuyo valor de índice de refracción es similar y proporciona un bajo poder cubriente, la evaporación del agua que se produce en el secado de las colas da lugar a una ligera contracción de la película que permite que mantengan su opacidad<sup>116</sup>. El resultado que se obtiene es una superficie lo suficientemente opaca para ocultar los defectos de la superficie. Esta propiedad, junto a la economía de sus materiales, propicia su masiva utilización. Posiblemente producen un efecto aceptable recién aplicado, pero estos blanqueados ocultan una suciedad ambiental y unos restos de arcillas y manchas de origen graso, que fácilmente van a trepar de nuevo a la superficie. En presencia de humedad, las tinciones del yeso o las capas de suciedad depositadas sobre él acaban emergiendo a la superficie al tiempo que las colas se oxidan y producen manchas. El tiempo, por tanto, que puede durar este tipo de encubrimiento de las obras cuando están manchadas o sucias suele ser muy limitado. Por esta razón vemos que en alguna se han aplicado varias capas sucesivamente que ocultan también la calidad volumétrica de los detalles más finos.

A diferencia de las capas con aglutinante de aceite, en las que es necesario aplicar más de una para cubrir la superficie, en el caso de los blanqueados con una sola aplicación es suficiente. Cuando en un análisis estratigráfico encontramos varias, éstas corresponden a distintas intervenciones y muestran entre ellas una capa intermedia de suciedad.

Este tratamiento se documenta en obras como las siguientes:

### ***Retrato de Anton Rafael Mengs.*** Christopher Hewetson (E-043) [fig. 90]

Inicialmente, el aspecto que ofrecía este busto antes de la limpieza y eliminación de las capas aplicadas para blanquear dejaba a la vista unas manchas grisáceas y se percibía con claridad que, en algunas zonas, como por ejemplo las cejas, el blanqueo había eliminado algunos detalles marcados por el escultor.

<sup>116</sup>Santos, S. (2005). *Las preparaciones de yeso en la pintura sobre tabla de la escuela española*.

Gómez, M.L. (2000). *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, pp. 75-77.



**Fig. 90.** Foto general del *Retrato de Anton Rafael Mengs*. Christopher Hewetson. ©RABASF

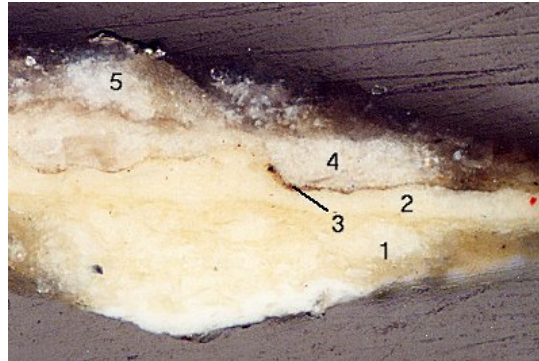
Tenía dos capas de pintura, de las cuales la primera consistía en una aplicación hecha directamente sobre el yeso a pincel, de color blanco y rica en calcita. Sobre ella se superponían dos capas de estuco de yeso, también de color blanco, que habían perdido su aspecto original, y que presentaban el aspecto sucio que hemos descrito.

Antes de proceder a la eliminación de las capas mencionadas se realizó un estudio estratigráfico, a partir de la cual se pudieron establecer las fases antes citadas. El resultado de esta estratigrafía fue el siguiente [tabla7]:

**TABLA 7. ENG-1.** *Retrato de Anton Rafael Mengs*. Christopher Hewetson [fig. 91]

Cap a N°	Color	Espesor ( $\mu$ )	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	150	Yeso, calcita, cuarzo, tierras (tr.), negro carbón (tr.)	cola animal
2	blanco – rosado	20	Calcita, tierra roja	cola animal
3	negro – pardo	0-5	Negro carbón (tr.), tierras (tr.)	aceite de linaza (tr.), cola animal
4	Blanco	35	Yeso	cola animal
5	Blanco	20	Yeso, calcita	cola animal

tr.: trazas



**Fig. 91.** Micromuestra del *Retrato de Anton Rafael Mengs*. Christopher Hewetson.

En la imagen del proceso de limpieza [fig. 92] se ve claramente la diferencia tanto en lo que es el aspecto de la superficie como en la recuperación volumétrica de los detalles. Hay que subrayar que, habiendo eliminado las colas, el blanco emergente una vez finalizada la limpieza es totalmente estable, puesto que se trata de la epidermis original del yeso.



**Fig. 92.** Detalle del proceso de limpieza. *Retrato de Anton Rafael Mengs*. Christopher Hewetson © Viana.

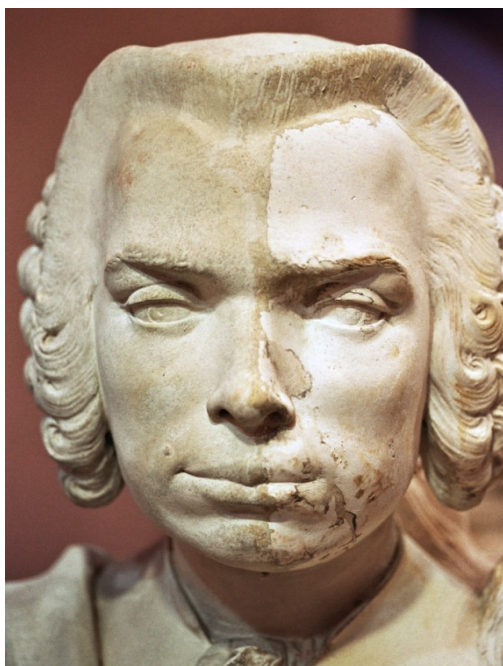
***Retrato de Carlo Broschi, il Farinelli* (E-045) [fig. 93]**

Otro busto de la colección blanqueado en varias ocasiones es el de Carlo Broschi (Farinelli), que posiblemente está en la colección desde el siglo XVIII y puede

proceder del taller del escultor Felipe de Castro, a quien se atribuye su ejecución. Se trata por tanto de un yeso directo y no un vaciado.



**Fig. 93.** Foto general del *Retrato de Farinelli*. ©RABASF.



**Fig. 94.** Detalle del proceso de limpieza de *Farinelli*. ©Gasca.

A diferencia del anterior, éste no tiene sobre el yeso una aplicación directa de calcita o lechada blanca, sino que cuatro capas de pintura [fig. 94] ocultan numerosas fracturas y una intervención anterior aún no documentada. El barniz oleo-resinoso que presenta en la superficie no forma una capa, sino que aparece por impregnación del aglutinante de las pinturas. Sobre esta superficie se acumula también la suciedad ambiental que tenía antes de proceder a su limpieza. Tiene cuatro capas de pintura a base de calcita y dolomita, las cuatro de composición similar. Se observa, no obstante que el magnesio de la dolomita va decreciendo en las capas más recientes, a medida que nos acercamos a la superficie. La capa final es una impregnación protectora (es posible que se trate del desmoldeante utilizado actualmente en el taller de vaciados a base de aceite de vaselina, puesto que hace unos años se hizo una copia en bronce para el Teatro Real y otro para la Sala de Música del museo de la Academia). En el microanálisis MEB/EDX aparece cobre a nivel de trazas sólo posible por contaminación de la muestra. El resultado del análisis estratigráfico es el que sigue [tabla 8]:

**TABLA 8. FAR-1. Retrato de Carlo Broschi, il Farinelli [fig. 95 y 96]**

Capa Nº	Color	Espesor ( $\mu$ )	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	400	Yeso, anhidrita (tr.), arcillas (tr.), micas (tr.), negro carbón	
2	gris traslúcido	20	Carbonilla, yeso	aceite de linaza (tr.), resina de conífera (tr.)
3	Blanco (cuatro capas)	160	Dolomita, arcillas, yeso (tr.), negro carbón	
4	pardo oscuro traslúcido	0-5		aceite de linaza, resina de conífera (tr.)

tr.: trazas



Fig. 95. Micromuestra del *Retrato de Carlo Broschi, il Farinelli*.

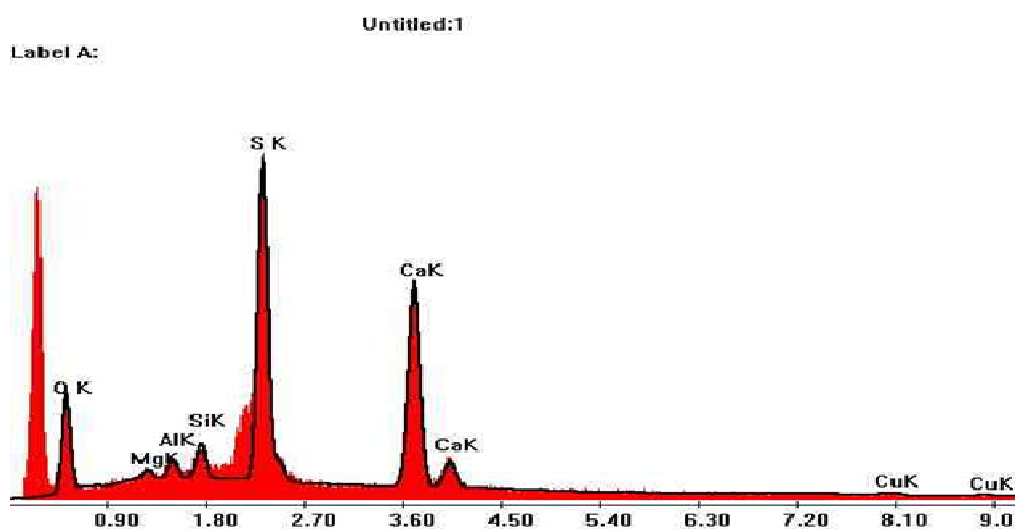


Fig. 96. Microanálisis MEB/EDX de la superficie.

### Base del Gladiador Borghese (V-024)

Otro caso singular de blanqueo lo encontramos en la base del *Gladiador Borghese*, de la colección Mengs. La escultura va encastrada en una base de madera, que facilita mucho su movimiento y traslados, ya que es más sólida que las frágiles peanas de escayola. Pero en cierto momento se optó por pintarla de blanco al modo del resto de obras con peanas de yeso, quitándole de este modo el aspecto que ofrecía al dejar la madera a la vista. Es posible datar esta intervención en el siglo XX por dos motivos: uno de ellos por un dibujo hecho por José Nogué en 1911, en el que todavía se distingue la base rectangular de madera [fig. 97]; y otro, porque la forma en que estuvo expuesto durante todo el XIX dejaba a la vista el número 30, correspondiente al inventario de 1804 [fig. 98 y 99]. Otros dibujos, conservados en la colección de la Universidad Complutense de Madrid, entre ellos el de Cándido Durán, que obtuvo medalla en 1885 [fig.100], y el de Pedro Francisco Sasso y Sani de 1876 [fig. 101], muestran aún la base sin pintar.



Lo que se pretendió al blanquear es darle a todo el conjunto el aspecto de una obra vaciada íntegramente en yeso.



**Fig. 97.** José Nogué. *Gladiador Borghese* (1911). © I.P.A.F.B.A.(Inventario del Patrimonio de la Facultad de Bellas Artes) nº 2066.



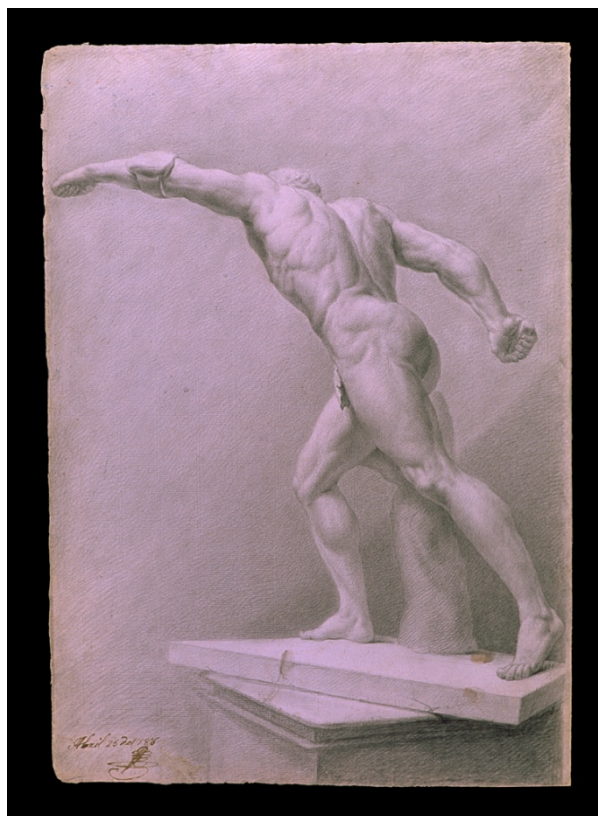
**Fig. 98.** Detalle del estado de conservación de la peana de madera y del número de inventario de 1804 oculto bajo la capa de pintura. ©Viana.



**Fig. 98 y 99.** Detalles del estado de conservación de la peana de madera y del número de inventario de 1804 oculto bajo la capa de pintura. ©Viana.



**Fig. 100.** Cándido Durán (1885). *Guerrero luchando contra un jinete* (inv. 1972). ©IPAFBA.



**Fig. 101.** Pedro Francisco Sasso y San (1786)i. *Gladiador Borghese* (Inv 2101). ©IPAFBA.

Del dibujo de Nogué, que obtuvo el Premio de Dibujo de Estatuas, tenemos un interesante documento escrito por el propio pintor<sup>117</sup> que detalla cómo se desarrolló el concurso:

*[...] López Mezquita y yo nos considerábamos los amos de la clase de Dibujo de estatua, por lo que no veíamos enemigos para el Premio en Metálico. Pero en el mes de enero se incorporaron dos nuevos alumnos, barbudos, mayores que nosotros [...]. Se trataba de José Ramón Zaragoza [...]. Al aparecer en la clase y ver su categoría de trabajo, comenté con López Mezquita que estábamos perdidos: que siendo paisano del profesor, el premio sería para él y que debíamos apretar todo lo posible para que no se lo llevara.*

*[...] Llegado el fin de curso el profesor Menéndez Pidal no dio sobresaliente a los tres, por lo que nos presentamos a la oposición al premio de 250 pesetas [...]. Nos pusieron de ejercicio la estatua del Gladiador. La suerte favoreció a Zaragoza, que pudo ser el primero en elegir sitio, por lo que pudo escoger el lateral, que era el más fácil. López Mezquita se puso a su derecha y a mi me tocó a la izquierda, desde un sitio que la estatua resultaba más difícil, por estar casi de frente, con escorzos violentos, ya que su puño avanzado*

<sup>117</sup>José Nogué Massó. *Memorias de un pintor. La pintura española en el cambio del siglo XIX al XX*, pp. 72 y 73. Diputació de Tarragona, 1993.



*estaba muy cerca. No quise comentarlo con nadie, pero me di perfecta cuenta que Zaragoza había hecho la cabeza algo grande y las piernas más bien cortas. López Mezquita había hecho un bonito dibujo, pero como estaba más de perfil, hacía menos efecto que el mío, que tenía más contrastes de luz y que, resueltos los escorzos, daban al dibujo una mayor importancia.*

*El último día de trabajo, bajamos los tableros al pie de la estatua y todos reconocieron la superioridad de mi dibujo, incluso el propio Zaragoza, que dijo: «Este chiquillo me ha hecho la puñeta». Y acertó.*

## **8.2. ESCULTURAS PINTADAS (AGLUTINANTE A BASE DE ACEITE)**

En una colección que acumula todas las etapas posibles de tratamiento de las esculturas a lo largo de más de trescientos años nos encontramos una variada gama de soluciones cuando se han aplicado tratamientos a la superficie. Las capas se acumulan y superponen constituyendo a veces una historia de la pieza y también un compendio de técnicas y materiales utilizados. En algunos casos, como ocurre en la *Flora Farnese*, la estratigrafía revela hasta 12 superposiciones de pintura y depósitos de contaminación, donde encontramos las ceras, los barnices, y las pinturas en la forma en que han ido evolucionando desde su primera aplicación hasta la fecha más reciente. Estas superposiciones se realizaron con distinta intención, unas veces para ocultar reintegraciones y añadidos, otras para igualar manchas ocurridas accidentalmente [fig. 102 y 103], y también para tapar en toda la superficie el tono amarillento o anaranjado que queda después de aplicarle barbotina como desmoldeante. Las esculturas de Velázquez, las más antiguas de la colección, tenían zonas quemadas, que se atribuyen al incendio del Alcázar en 1734, y también habían acumulado suciedad de los almacenamientos inadecuados en el propio Palacio durante las obras de reconstrucción. Cuando en el siglo XIX Esteban de Ágreda se hace cargo de la colección, añade una nota a los inventarios en la que dice que las esculturas traídas de palacio, según le había dicho el formador Panucci, habían tenido que ser pintadas por el grado de deterioro que presentaban. Estas capas que se dan, unas veces al óleo, otras al temple, y las más recientes con cola orgánica o pintura acrílica, no tienen otra intencionalidad que la de devolver el blanco inicial a las obras ante la dificultad de su limpieza.



**Fig. 102.** Foto general de *Milón de Crotona* de Pierre Puget (V-156). ©RABASF.



**Fig. 103.** Detalle del estado de conservación de *Milón de Crotona*. Presencia de manchas de betún de Judea bajo la pintura. ©Gasca, Solís, Viana.

La pintura al óleo, por su composición, tiene un menor poder cubriente que el simple blanqueado con cola orgánica, y por tanto es normal encontrarla aplicada en dos o más capas, lo que hace también más difícil su eliminación, dependiendo de la composición y de la forma en que el tiempo ha actuado sobre ella, haciéndola prácticamente insoluble.

***Espalda del Natural* (V-060)**

Una de las obras más tratadas y en la que se acumulan casi todas las posibles superposiciones aplicadas desde el siglo XVIII, es el vaciado de una espalda del natural [fig. 104], que ya figuraba en el inventario del taller de Olivieri.



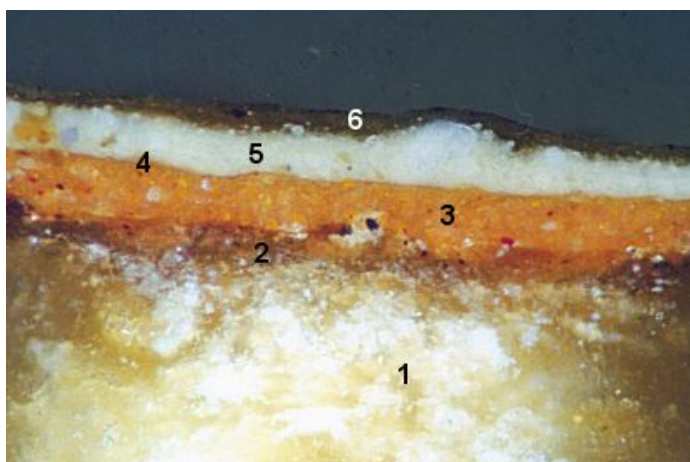
**Fig. 104.** Foto general de la *Espalda del natural* de Juan Domingo Olivieri. ©RABASF.

Posiblemente este escultor, en sus primeros pasos para establecer una academia, y al no disponer de suficientes vaciados en yeso, recurrió a hacer esta espalda masculina, que siempre estuvo en su estudio. En los inventarios aparece mencionada simplemente como una *espalda del natural*. Le falta la parte del pecho, y conserva unos refuerzos de caña y unas sogas de esparto para colgarla en la pared. La circunstancia de haber estado durante mucho tiempo en el taller de un escultor y en salas de dibujo, es seguramente la razón por la cual desde muy pronto se le aplican sucesivas capas de pintura compuesta por blanco de plomo. El análisis [tabla 9] previo a la limpieza ofrecía el siguiente resultado:



**TABLA 9.ASP-2. Espalda del natural [fig. 105]**

Capa N°	Color	Espesor ( $\mu$ )	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	2-3 mm	Yeso, calcita (tr.), tierras (tr.), negro carbón (tr.), cuarzo (tr.)	cola animal
2	Pardo	30	Negro carbón (tr.)	cola animal
3	rojo anaranjado	45	Tierra ocre – roja, albayalde, calcita, negro carbón	proteína (posiblemente huevo)
4	pardo translúcido	<5	-	recubrimiento intermedio orgánico
5	azul claro	30-45	Albayalde, cuarzo, esmalte de cobalto (tr.), tierras (tr.)	aceite de linaza
6	pardo oscuro translúcido	5	-	aceite de linaza

**Fig. 105.** Micromuestra extraída de la *Espalda del natural* de Olivieri.

Como vemos, sobre el yeso aparece una gruesa impregnación de cola animal con algo de negro carbón que tiene su explicación en la contaminación ambiental de las estufas, las velas y en el uso de carboncillo por parte de los alumnos. El color del conjunto de estratos es pardo-rojizo en la superficie exterior. Debido a que la última capa es un

aceite de linaza, la capa superior es de color azul claro o grisáceo, posiblemente de finales del siglo XVIII, como se deduce por la presencia de esmalte de cobalto. Está aplicada sobre un barniz o recubrimiento muy fino. Este recubrimiento intermedio podría ser una decantación del aglutinante o un barniz aplicado para mantener la adherencia de la capa inferior tras su secado.

***Hércules Farnese (V-001), Flora Farnese (V-002), Ariadna del Belvedere (V-011)***

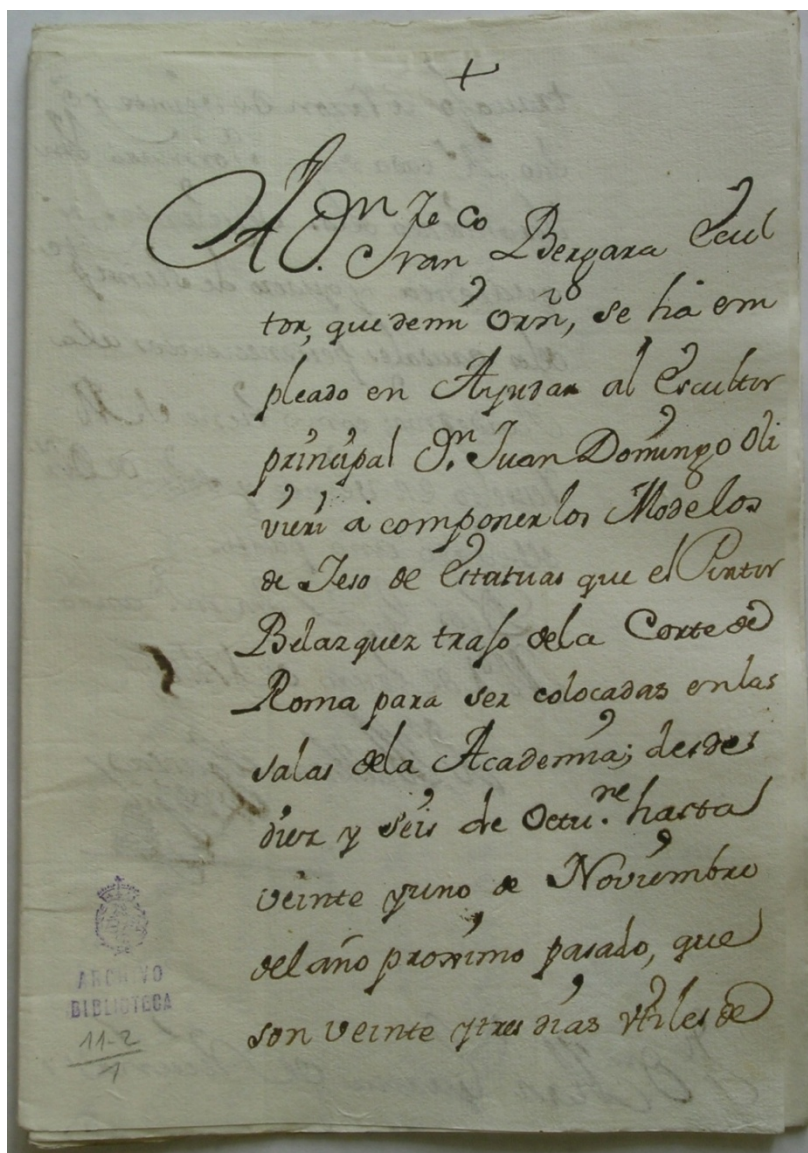
Estas tres esculturas de tamaño mayor del natural llegaron a la primera sede de la Academia en la Casa de la Panadería procedentes de los almacenes del Palacio Real en los primeros años de constitución de la Academia de Olivieri. Por su carácter monumental y enorme peso de alguna de ellas, que llega a alcanzar los 3000 kilogramos, son obras que han experimentado pocos traslados en los más de trescientos años que llevan en España, y casi siempre sabemos cuándo y en qué condiciones. Se trata por tanto de esculturas que han estado largos periodos de tiempo en el mismo sitio, y siempre protegidas y conservadas de manera singular. Sabemos en muchas ocasiones quienes intervinieron en ellas y cuándo, por ello no resulta demasiado difícil atribuir a la mano de escultores o formadores conocidos las intervenciones que se aprecian en la superficie y los tratamientos de protección que quedan ocultos bajo las numerosas capas de pintura que se acumulan en la superficie.

En el Alcázar no hay documentos que avalen ningún tipo de repinte sobre la superficie, a pesar de que en las bases del *Hércules* y la *Flora* se puede observar manchas oscuras que no parecen corresponder a otra cosa que el incendio del Alcázar [fig. 106 y 107].



**Fig. 106 y 107.** Detalle de las quemaduras producidas por el incendio del Alcázar. ©Gasca, Solís, Viana.

El primer tratamiento que se documenta [fig. 108, 109, 110 y 111], estando todavía en el Alcázar, consiste únicamente en pequeños retoques, relleno de coqueras, y quizá alguna mínima reintegración volumétrica realizado por Giovanni Olivieri con su discípulo Francisco de Vergara<sup>118</sup>. Se perciben a veces las trazas de limadura dadas por los escultores en el repaso de estas pequeñas intervenciones. El material empleado para el relleno de coqueras es cera virgen de abejas.



**Fig. 108.** Primeros datos documentados sobre la restauración de las esculturas traídas por Velázquez. RABASF Archivo- Biblioteca 11-2-1.

<sup>118</sup>En 1744 Francisco Vergara ayuda a Olivieri desde el 15 de septiembre hasta el 22 de octubre a restaurar las esculturas colosales que se han llevado a la Casa de la Panadería. Trabajan en el Hércules y la Flora. Cobra 28 reales diarios (644 reales), que se abonan en enero de 1746, cuando ya está en Roma ampliando estudios. (RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1).



travase a razón de veinte y ocho R<sup>os</sup> cada uno. Formará un libramiento de los señores, y quarenta y quatro de sí mismo de los causales pertenecientes a la Academia; como tiene S. M. Venuelto en veinte y seis de D<sup>ne</sup> el citado año pasado.

Dios G. a Vm m.º año  
M<sup>d</sup> de Mayo de 1745.

*J. Balthasar Queta*  
*Escritor*

*J. Dn<sup>o</sup> Juan García de Mena*

Fig. 109. Primeros datos documentados sobre la restauración de las esculturas traídas por Velázquez. RABASF Archivo- Biblioteca 11-2-1.



D.<sup>o</sup> Juan Domingo Olivieri Escultor pupilo  
 de S.M. en la Fabrica del nuevo y antiguo Palacio.

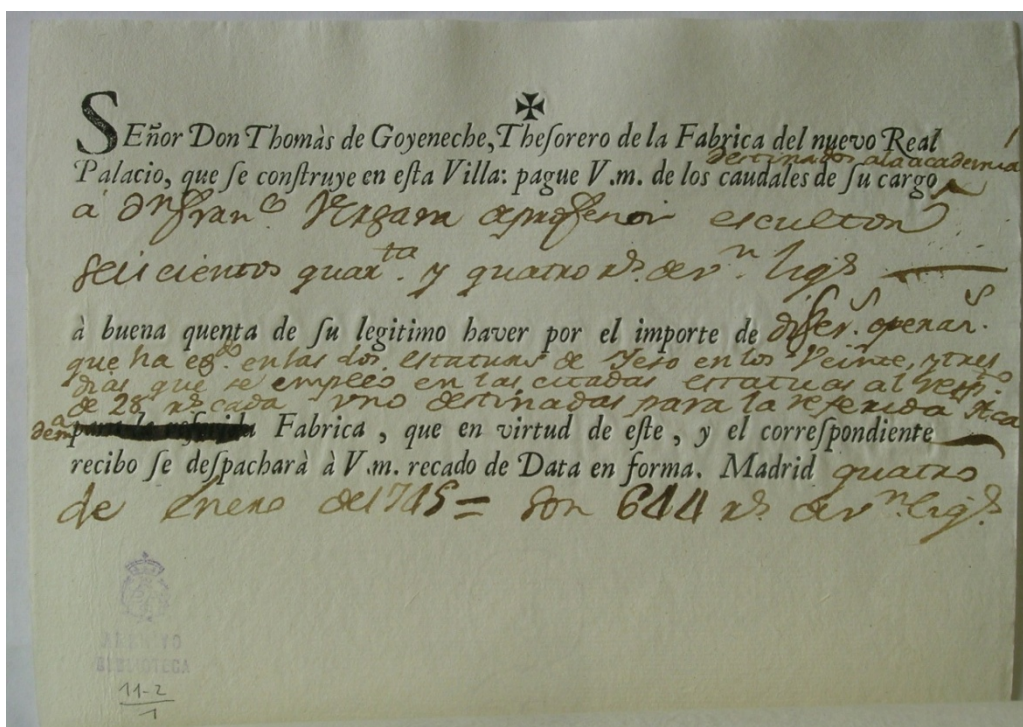
Certifico como D.<sup>o</sup> Francisco Vergara emperio de S.M.  
 el día 16. de Setiembre, y prosiguió asta el día  
 21 de Noviembre en ayudarme a componer los  
 Modelos grandes de yeso antiguos, que se sacaron  
 del Almacén, y son el Heracles, la Flora, la Venus,  
 el Faoneto, que por orden del S.<sup>o</sup> Intendente se  
 suspendió de concluirlos, y empezar los otros muchos  
 que están para componer, por lo que caplé en el  
 trabajo de los dichos 23. días, que a razón de 28.  
 reales cada día importa 644. reales de vellón,  
 de los que podrá S.<sup>o</sup> servir mandarle hacer el  
 libranciento. Madrid y Diciembre 14. de 1744.

Justo buena  
 Juan D.<sup>o</sup> Olivieri

Archivo  
 BIBLIOTECA  
 11-2  
 1

Fig. 110. Documento en el que Olivieri certifica que Francisco Vergara le ayudó a componer los modelos grandes de yeso antiguos. RABASF Archivo-Biblioteca 11-2-1.





**Fig. 111.** Recibo de pago a Francisco Vergara por ayudar a Olivieri a componer el *Hércules* y *Flora Farnese*. RABASF Archivo-Biblioteca 11-2-1. ©Gasca.

Sobre esta superficie hay una capa de polvo y una protección uniforme de cera, barniz y resina que, como ya hemos visto, corresponde a los productos aplicados por Corrado Giaquinto y Olivieri en 1759, cuando estuvieron colocadas en el patio de la Casa de la Panadería. Hay constancia de que en 1761 las esculturas grandes del patio fueron también restauradas por el escultor Juan Pascual de Mena<sup>119</sup>.

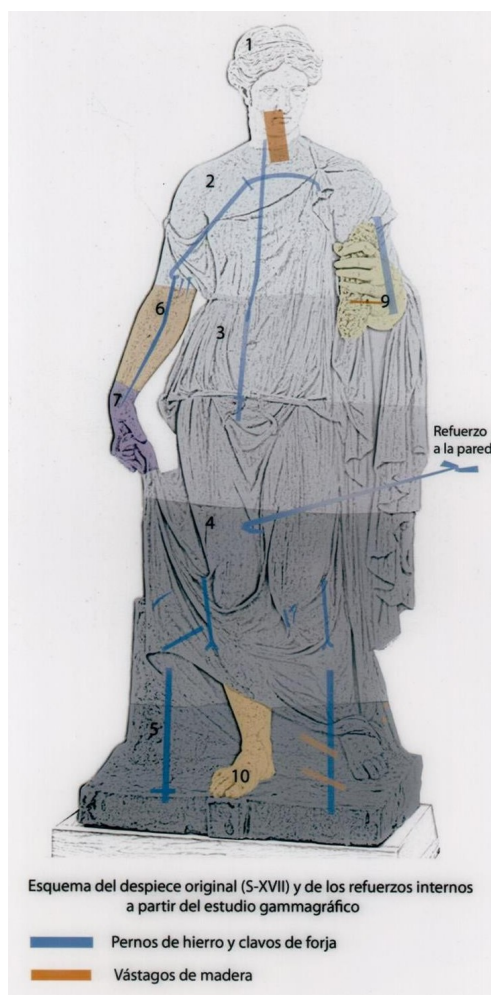
En 1784, cuando la Academia se traslada al actual Palacio de Goyeneche, Diego de Villanueva las coloca a ambos lados del zaguán sobre pedestales de granito gris. Estos soportes, de diseño neoclásico imitan es sus proporciones a los que aparecen en los grabados del patio del palacio Farnese, que posiblemente inspiran esta instalación. Para trasladar los vaciados éstos fueron separados en piezas como los tambores de una columna, es decir, presentan unos cortes horizontales que las dividen en cuatro partes, además de la cabeza y los brazos, que vienen también separados. Estas partes son colocadas en los respectivos pedestales, y se fijan echando una abundante colada de yeso en su interior, que sujeta las varillas de hierro que vemos en la estratigrafía [fig. 112 y 113]. Esta operación le da, por una parte, mayor peso a las esculturas del que tuvieron

<sup>119</sup> En 1761 se encarga al escultor Juan Pascual de Mena la restauración de las tres esculturas que hay en el patio de la Casa de la Panadería, porque el uso compartido con la Junta de Abastos y la mucha gente que entra, ha causado deterioros en ellas. Son el *Hércules Farnesio*, la *Flora* y la *Cleopatra* (C. Heras, *Academia*, 88, 1999, Fol. 73 vº, 83 y 86). Junta Particular de 3 de marzo de 1761, 112, Teniente director Mena ha reparado las colosales de Hércules, la Flora, la Cleopatra, y ha unido y añadido la cabeza del torso de Laocoonte, sin querer mas remuneración que los honores que la academia quiera concederle. Que se lo diran cuando termine el retrato que hace del rey.

cuando fueron trasladadas, y seguramente sustituyen a las fijaciones que tuvieron en palacio. En el pedestal del *Hércules Farnese* ha quedado gran cantidad de yeso que se introdujo desde arriba para unir estas partes. El escultor que hace esta operación es Juan Pascual de Mena, quien tenía años atrás la experiencia de haber restaurado otras esculturas menores de la colección real que habían venido también a la Academia. Se ve en la forma de trabajar y unir las diferentes partes que emplea la misma técnica y materiales que conocemos en las pequeñas. En las fijaciones introduce varillas de hierro, que cuando queda cerca de la superficie, hace emerger manchas de óxido, lo que ocurre en el brazo izquierdo del *Hércules*. Emplea también un procedimiento para acceder lateralmente a las partes que tiene que unir abriéndole unas ventanas cuadradas o rectangulares que posteriormente rellena con yeso y repasa. Es lo que vemos también en este brazo y en otras partes de las esculturas.



**Fig. 112.** Estudio gammagráfico de la estructura de *Flora Farnese*. ©Viana D.



**Fig. 113.** Esquema del despiece y estructura a partir del estudio gammagráfico de *Flora Farnese*. ©Viana D.

Desde su instalación en la actual sede las dos esculturas monumentales de colección Farnese no se han movido hasta que en mayo de 2006 se bajaron de sus respectivos pedestales para proceder a su limpieza. Los objetos encontrados detrás del Hércules, como una baraja de naipes de 1789, confirman que nunca se tocaron en el lugar que ocupan.

Colocadas y restauradas por Juan Pascual de Mena, fueron objeto de repintes a partir del siglo XIX acumulándose en ambas hasta un total de cinco capas de pinturas sin contar los barnices ni las capas intermedias. Son sin duda, los vaciados de la Academia que más veces han sufrido este tipo de limpieza y su estratigrafía es la verificación histórica de todo lo que sabemos que ocurrió a muchos vaciados de la colección. Algunos de los repintes están plenamente documentados, como por ejemplo el que realiza el hijo de Panucci a mediados del siglo XIX. En las cuentas de 1862 figura en el mes de mayo el «*pago al Sr. Don José Pagnucci por la restauración y patinado de las dos estatuas que se hallan situadas en el portal de dicha Academia, y que se conocen con el nombre de Flora y Hércules Farnesio...600 reales*», y en junio:

«pago de una cuanta de D. José Pagnucci por blanqueo de varias estatuas colocadas en la escalera principal de dicha Real Academia... 220 reales»<sup>120</sup>. Otro tanto ocurre con las manos superficiales de pintura utilizando blanco de titanio y las reintegraciones volumétricas realizadas por el jefe de taller Miguel Ángel Rodríguez y el escultor Eduardo Zancada en los últimos años<sup>121</sup>.

Desde esta primera intervención de Panucci encontramos en los análisis hasta cinco intervenciones con pintura blanca completa, cuya composición resumimos a continuación:

**Pintura 1.** Es la más antigua y contiene blanco de plomo con trazas de calcita, cuarzo y yeso, aglutinados con aceite de nueces. Es una pintura del siglo XVIII o posterior. A menudo aparece aplicada en dos fases, que corresponden a dos intervenciones en tiempos similares.

**Pintura 2.** Contiene blanco de plomo, yeso y sulfato de bario como componentes principales y luego trazas de calcita y cuarzo. En una de las muestras incorpora algunos granos aislados de azul ultramar artificial. El aglutinante es aceite de linaza. Es una pintura de la segunda mitad del siglo XIX o posterior.

**Pintura 3.** Es similar a la anterior, pero incorpora blanco de zinc en cantidades importantes. El aglutinante es aceite de linaza. Es una pintura de la segunda mitad del siglo XIX o posterior, y más moderna que la anterior, pues a veces la cubre.

**Pintura 4.** Contiene esencialmente blanco de zinc, con pequeñas cantidades de blanco de plomo, sulfato de bario, trazas de calcita y cuarzo. El aglutinante es caseína acuosa, esto es, se trata de un temple o una emulsión acuosa moderna, ya que también aparece en algunos análisis aceite de linaza en su análisis.

**Pintura 5.** Es una pintura rica en titanio y calcio, lo que indica que contiene blanco de titanio y calcita como componentes principales. De esta pintura aparecen diferentes colores, siempre en tonos claros, como el amarillo, el blanco y el rosado. Está aglutinada con aceite secante y resina de conífera.

**Barnices.** Aunque con esta mezcla de materiales de las capas inferiores es difícil saber cuál corresponde exactamente a cada capa, parece claro que la presencia de cera de

---

<sup>120</sup> Archivo-biblioteca RABASF, Libro de Cuentas, 1859-1868, 297/3. C. Heras, *Academia*, 88, 1999, p.83.; id., “Nuevas noticias sobre Damián Campeny en los fondos de la Academia”, *Academia*, 98-99, 2004, nota 17.

<sup>121</sup> En 1982/83 el escultor Eduardo Zancada restaura y patina el Hércules y la Flora, reponiendo un dedo del pie izquierdo en el primero y un dedo de la mano izquierda en la segunda (C. Heras, *Academia*, 88, 1999, p.83).

parafina en alguna de las muestras corresponde a un tratamiento superficial relativamente moderno.

La estratigrafía previa a la limpieza da el siguiente resultado tanto en las dos de la colección Farnese [tablas 10 y 11] como en la *Cleopatra* o *Ariadna* del Belvedere [tabla 12]:

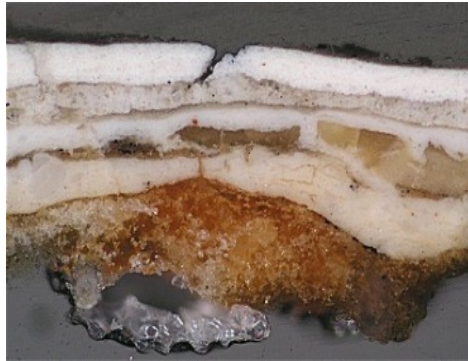
**TABLA 10. VES-22. *Flora Farnese* (Pliegue del pecho derecho) [fig. 114 y 115]**

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	1 mm	Yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.)	cola animal, aceite de linaza, cera de abeja, resina de conífera
2	blanco	30	PINTURA 1	aceite de nueces
3	pardo translúcido	10	-	barniz óleo – resinoso
4	blanco (2 capas)	30	PINTURA 1	aceite de nueces
5	blanco	40-70	PINTURA 2	aceite de linaza
6	pardo translúcido	5	-	barniz óleo – resinoso
7	blanco	20-90	PINTURA 3	aceite de linaza
8	blanco	35	PINTURA 4	caseína, aceite de linaza
9	translúcido	5	-	barniz óleo – resinoso
12	blanco	<5	PINTURA 5 (blanco de titanio, calcita, arcillas (tr.))	aceite de linaza, resina de conífera, cera de parafina

tr.: trazas



Se trata de un yeso muy puro con algo de anhidrita y trazas de calcita y arcillas, con una textura granulosa con granos gruesos de yeso del orden de las 30  $\mu$ . En superficie hay una fuerte impregnación de cola animal, acompañada de algo de aceite de linaza, cera de abeja y resina de conífera. Estos tres últimos componentes aparecen a modo de protección bajo la capa de pintura más antigua.



**Fig. 114.** Micromuestra extraída del pliegue del pecho derecho de *Flora Farnese*. Colección Velázquez.



**Fig. 115.** Detalle de las capas de pintura de Flora farnese. © Gasca, Solís y Viana.

**TABLA 11.HF-8. *Hércules Farnese* (cabello) [fig. 116]**

Capa Nº	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	100	Yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.), negro carbón	cola animal, aceite de linaza (tr.), resina de conífera (tr.)
2	blanco	40	PINTURA 1	aceite de nueces
3	pardo translúcido	5-20	-	barniz óleo – resinoso
4	blanco (2 capas)	25	PINTURA 1, tierra roja (tr.)	aceite de nueces
5	translúcido	<5	-	barniz óleo – resinoso
6	blanco	40 – 60	PINTURA 2	aceite de linaza
7	blanco	35	PINTURA 4	caseína, aceite de linaza
8	pardo oscuro translúcido	5	-	aceite de linaza, resina de conífera, cera de parafina

tr.: trazas



**Fig. 116.** Micromuestra extraída del cabello del *Hércules Farnese*. Colección Borghese

Esta muestra contiene las mismas capas de pintura que la muestra de *Flora Farnese*, excepto la más superficial, del siglo XX, que contiene blanco de titanio.

La *Ariadna* que estuvo durante largo tiempo en el Belvedere del Vaticano, donde la vio Velázquez, vino con la colección al mismo tiempo, pero experimentó algunos traslados e intervenciones que no coinciden con los de las anteriores. Se le colocó, para poderla llevar completa, una gran basa de tablones de madera que queda oculta en la parte inferior, donde terminan los pliegues. El vaciado original no se pudo hacer completo en la instalación en que estaba en el siglo XVII, porque estaba integrada en una cueva de roca hecha en estuco, que había diseñado un siglo antes Daniello de Volterra. Esto hace que la escultura viniese abierta por detrás, y se ve perfectamente en el corte a bisel que tiene la parte posterior, que el vaciado se hizo de esta manera. Debó estar así durante todo el XIX y XX, porque cuando se han retirado las partes modeladas en yeso que se le pusieron ya en época muy moderna, aparecen debajo las capas de pintura que hemos visto en las otras. Una de estas reintegraciones tenía incorporados fragmentos de yeso de los cuales uno incluso tenía la etiqueta del número de inventario que le colocó la escuela-taller a finales de los años ochenta. La intervención en esta obra no se limitó por tanto a una limpieza de la superficie, sino que se optó por eliminar las reintegraciones volumétricas más recientes, que impedían la lectura correcta del original, tapándole incluso una buena parte de la superficie antigua, e incorporando partes inventadas que nada tienen que ver con aquellas otras que hacía Pascual de Mena a partir de las láminas de Perrier. Por lo que respecta a la superficie encontramos la misma secuencia de ceras, lacas, barnices y pinturas que tienen las dos del zaguán. Es un vaciado de los traídos por Velázquez para Felipe IV que ha sobrevivido a pesar de los traslados de que ha sido objeto. No ocurre lo mismo con otras esculturas monumentales que también estuvieron en esta colección, como son el *Nilo* del Vaticano y el *Laocoonte*.

El análisis de las capas superpuestas de *Ariadna* se resume en los datos del siguiente cuadro:

**TABLA 12. VES-18. *Ariadna* [fig. 117]**

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco – marrón	3 mm	Yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.)	cola animal, aceite de linaza, cera de abeja, resina de conífera
2	Blanco	10	PINTURA 1	aceite de nueces
3	pardo translúcido	<5	-	barniz óleo – resinoso
4	blanco (2 capas)	25	PINTURA 1	aceite de nueces
5	gris – negro translúcido	<5	negro carbón, arcillas	barniz óleo – resinoso
6	gris claro	10	PINTURA 2	aceite de linaza
7	pardo translúcido	<5	negro carbón, tierras	barniz óleo – resinoso
8	Blanco	40	PINTURA 3	aceite de linaza
9	Translúcido	10	-	barniz óleo – resinoso
10	blanco – rosado	15	PINTURA 4	caseína, aceite secante
11	Amarillo	10	PINTURA 5 (blanco de titanio, calcita, blanco de zinc, amarillo de cromo, dolomita (tr.), arcillas (tr.))	aceite de linaza, resina de conífera, cera de parafina

tr.: trazas



**Fig. 117.** Micromuestra extraída de *Ariadna*. Colección Velázquez

Esta muestra posee la secuencia completa de las capas ya vistas en las dos esculturas anteriores. Sobre la cuarta intervención de pintura aparece, como es habitual, una quinta del siglo XX con blanco de titanio al óleo.

### **Manchas de origen graso**

Además de la aplicación de pinturas, barnices y aglutinantes de manera intencionada, muchas esculturas presentan manchas de origen diverso, entre las que no pocas se deben a la utilización de productos empleados en el taller, que accidentalmente las han salpicado o han caído sobre ellas. Hay algunas, como el *Fauno Rosso* (V-029) y el *Sileno Ebrío* (V-027) que debieron estar en algún lugar próximo a las zonas trabajo de los formadores y se vieron por ello muy afectadas. A veces resulta complicado el proceso de eliminación de las manchas provocadas por una mezcla muy usada en el pasado y en los talleres en general. Se trata del aceite de linaza, la resina de coníferas y el betún de Judea. Como a veces estos productos se utilizan en caliente, se ha observado tras el examen estratigráfico que, debido a la porosidad del yeso, este compuesto ha penetrado varias micras en el interior [fig. 118, 119 y 120]. Es una tinción que en muchos casos es prácticamente irreversible.





Fig. 118. Detalle mancha de origen graso (V-321). ©Gasca, Solís, Viana.



Fig. 119 y 120. Detalle de manchas de origen graso (V-321). ©Gasca, Solís, Viana.



**Fig. 122.** Detalle de la penetración de las manchas grasas en el yeso. ©Gasca, Solís, Viana.

Como se aprecia en la figura 122 las manchas presentan un depósito de alguna sustancia oleaginosa sobre la superficie, y una tinción un poco más clara en el interior. El soporte de yeso en esta pieza es de gran calidad y muy puro, con pequeñas cantidades de calcita y cuarzo, y mínimas trazas de negro carbón, que en este caso parecen ser impurezas del yeso, y no suciedad superficial. Al no tener la superficie capas de pintura ni restos de haberse aplicado desmoldeantes ni ningún tipo de protección, no se han detectado tampoco aglutinantes orgánicos. Únicamente en las zonas de manchas aparece el aceite de linaza, resina de conífera y betún.

### 8.3. EL TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE CON ANJUSIL®

Una vez resueltos los daños estructurales y de consolidación (que veremos después) encontramos el problema de la alteración de la dermis de las obras: por un lado, daños químicos que materiales ajenos han provocado en superficie y por otro la recuperación del cromatismo original oculto bajo una capa de depósito de materiales que forman concreciones impidiendo la visualización y alterando el color original del yeso, con la intencionalidad con que fueron creadas.

La forma habitual de limpiar un yeso ha sido objeto de experimentos diversos, muchos de los cuales aparecen en la bibliografía reciente. Hay casos en los que se usan detergentes<sup>122</sup> catiónicos (tipo DESOGEN) y aniónicos (laurilsulfato de sodio, laurato

---

<sup>122</sup>Gárate Rojas, I. (2008). *Arte de los yesos. Yeserías y estucos*. Instituto Español de Arquitectura. MRRP. Universidad de Alcalá.

de sodio). Este procedimiento suele repetirse hasta que la extracción deja de dar resultados. En otros se recurre incluso al agua a presión<sup>123</sup>.

Cuando la superficie del yeso está simplemente contaminada por una capa de carbón procedente de la contaminación atmosférica o de polvo, se ha venido utilizando la limpieza en seco mediante el empleo de gomas de borrar blandas<sup>124</sup>, que sirve para retirar suavemente esta fina capa grisácea. El procedimiento es, no obstante, muy laborioso y no todas las calidades de goma producen los mismos resultados. Incluso utilizando siempre el mismo tipo de goma, se obtiene un resultado muy desigual en superficies amplias, en las que es difícil dejar un blanco homogéneo. Los mismos autores recomiendan también para la eliminación de la suciedad más resistente las pastas de carboximetilcelulosa con disolventes de tipo orgánico.

Buenos resultados proporciona el uso de geles de agar-agar<sup>125</sup> en la limpieza de determinado tipo de esculturas en yeso, si bien su preparación es un tanto laboriosa.

Para resolver todos los problemas derivados de la utilización de lo que podríamos denominar técnicas tradicionales de limpieza del yeso, la experiencia de varios años trabajando en el mismo material, y con una problemática que se repite en muchas de las obras que se han ido tratando, se ha venido experimentando una técnica mucho menos agresiva basada en la depuración progresiva de un producto que permite modificarle a veces su composición en función del resultado de los análisis previos, y que ha dado resultados excelentes. El producto empleado, denominado Anjusil®<sup>126</sup>, es un compuesto a base de látex, un material filmógeno proteínico de origen natural que, una vez determinada la naturaleza de las capas o depósitos que se desean extraer, se activa con los disolventes adecuados en cada caso. Es líquido, pero no penetra de manera irreversible en los poros de la superficie del yeso, como ocurre con otros productos, que disuelven e incrustan la suciedad en el interior, porque se trata de un polímero con macromoléculas que facilitan su aplicación sin consecuencias negativas [fig. 123, 124, 125 y 126].

El látex, Poliisopropeno ( $C_5H_8$ )<sub>n</sub>, es un polímero natural también llamado *rubber natura* o caucho que se produce por extracción del árbol tropical *Hevea Braziliensis* en Indonesia, Malasia y Brasil<sup>127</sup>.

<sup>123</sup> Amitrano, R. et al. (1991). «Restauración de una yesería (Toro, Zamora)». En *Pátina, Revista de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, nº 5, pp. 61-65, Madrid.

<sup>124</sup> Sénéchal P., D'Alessandro L. y Persegati, F. (1987), «Sculptura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione» (Studia Archaeologica 47) Rome. «L'Erma" di Bretschneider, p. 125 In: *Bulletin Monumental*, tome 148, nº1, année 1990. pp. 107-108

<sup>125</sup> Tortajada Hernando, S., «La limpieza de las superficies de yeso. Técnicas, materiales, métodos», en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, pp. 213-226.

<sup>126</sup> Anjusil® es una marca registrada en 2004 y por cuya aplicación en la colección de esculturas en yeso de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando, Judit Gasca, Silvia Viana y Ángeles Solís obtuvieron el Premio Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en 2004, y el Premio Europa Nostra en la categoría de Colecciones un año después.

<sup>127</sup> García Fernández-Villa, S. (2010). *Los plásticos en el arte y el diseño hasta 1945. Historia, tecnología, conservación e identificación*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Es una suspensión blanca, pegajosa, acuosa, de un polímero de hidrocarburo. Se compone de glóbulos de hidrocarburo de caucho revestidos de proteínas. Las partículas son de forma irregular con un diámetro que oscila entre 0,5 y 3 micrones de diámetro.

Está compuesto por un 60% de  $H_2O$ , 35% de hidrocarburo, 2% de proteínas y un bajo contenido en de azúcares y sales inorgánicas. De forma artificial se aditiva  $NH_3$  como preservador.

El proceso de disolución del Anjusil® es un proceso físico-químico (determinado por unos análisis de composición de las sustancias a eliminar) del que hay que conocer perfectamente el mecanismo de reacción y las sustancias que se generan, para poder controlar su acción.

El compuesto de macro glóbulos de látex se deposita en la superficie de la obra sin penetrar en su estructura. Es el vehículo que favorece la penetración del agua, del pequeño porcentaje de hidróxido de amonio de la composición, así como de los disolventes adecuados a cada pieza, dependiendo de la naturaleza de las capas a eliminar. El amoniaco disuelve las partículas grasas que taponan los poros en superficie y el agua permite el movimiento de las moléculas ajenas a la obra depositadas en los poros. La evaporación hacia la superficie del amoniaco y agua y la coagulación del látex se produce en un tiempo determinado previamente y perfectamente controlado para conseguir el efecto deseado. Las sustancias ajenas a la obra quedan atrapadas en la estructura del látex coagulado en la superficie.

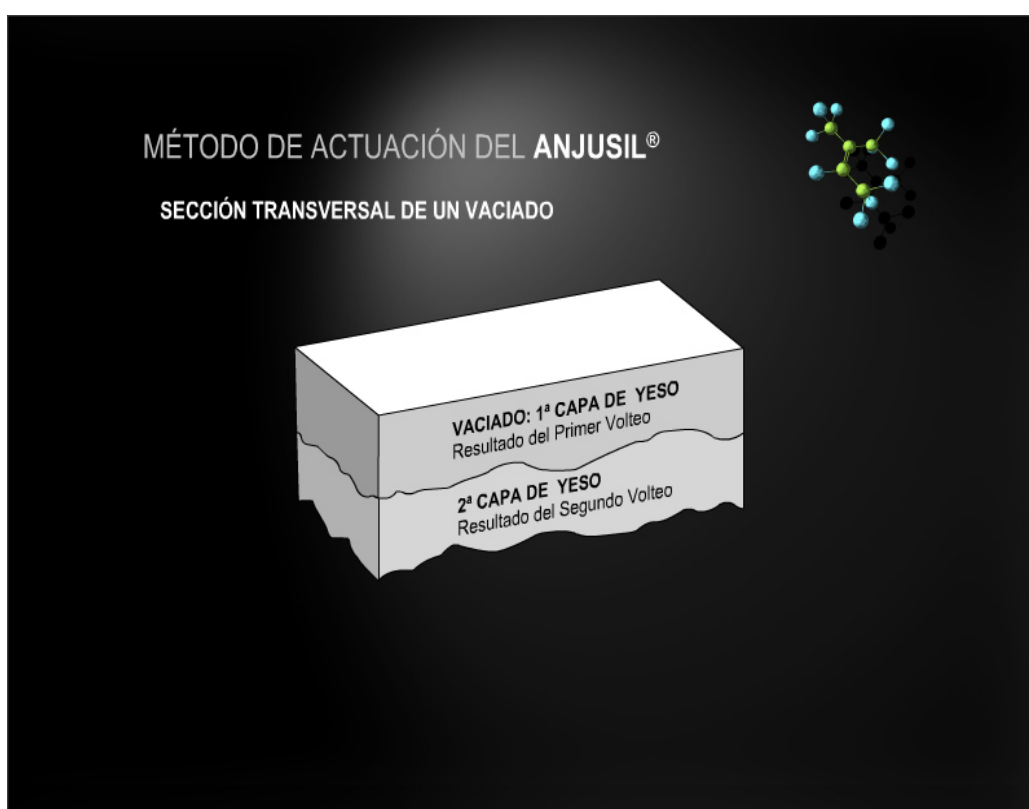
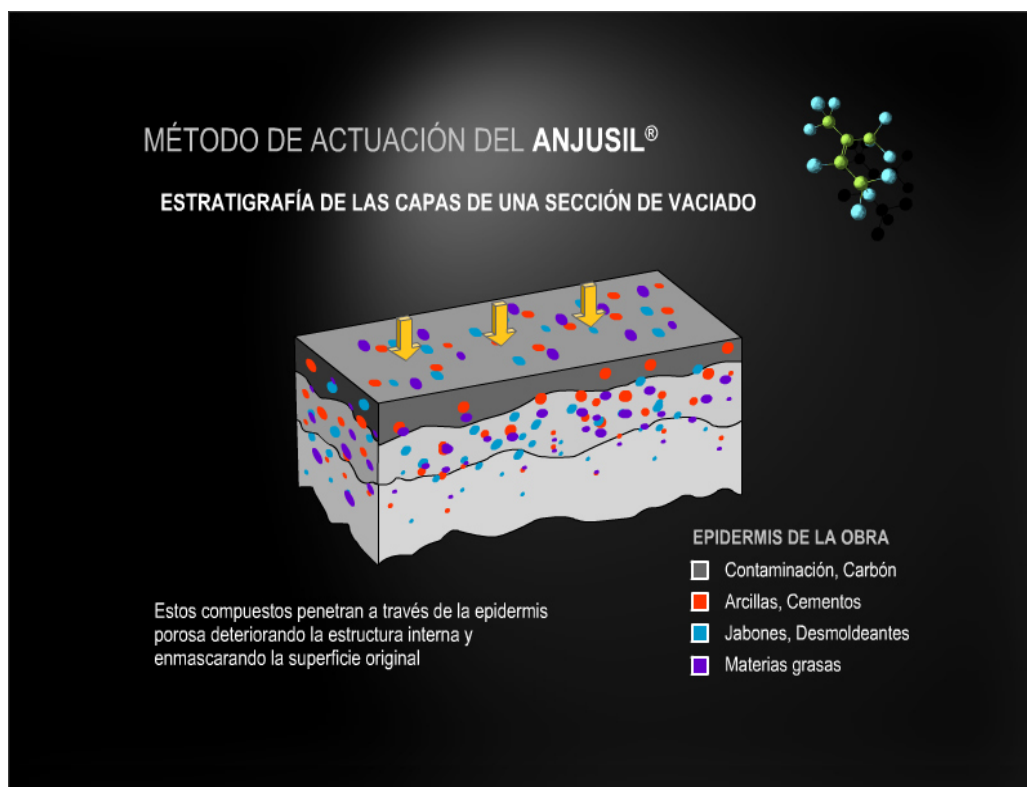
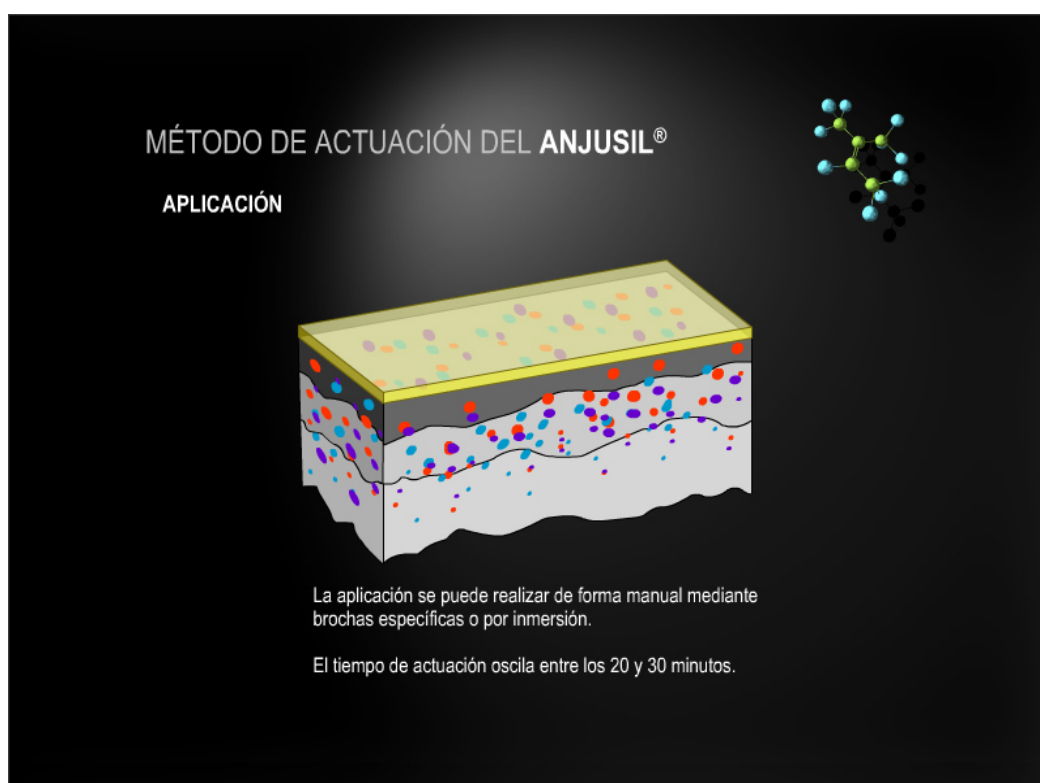


Fig. 123. Método de actuación del Anjusil®. Sección transversal de un vaciado.



**Fig. 124.** Método de actuación del Anjusil®. Estratigrafía de las capas de una sección de vaciado.



**Fig. 125.** Método de actuación del Anjusil®. Aplicación.



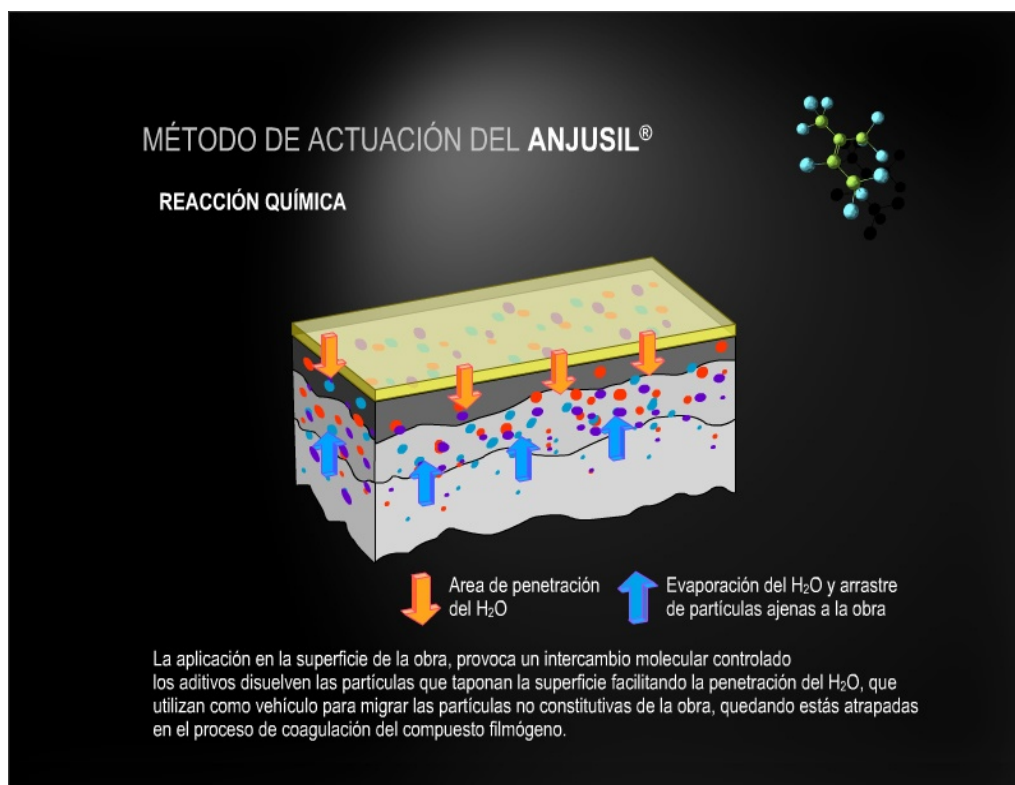


Fig. 126. Método de actuación del Anjusil®. Reacción química.

La utilización de disolventes en la limpieza debe entenderse como una acción de reblandecimiento de los materiales a eliminar. La aplicación del disolvente, utilizando en este caso un polímero como vehículo, sirve para transformar estos materiales en unas gelatinas que después se eliminarán mecánicamente, atrapadas en el polímero coagulado.

Una disolución completa de los disolventes en otro tipo de sustancia, como es el caso de determinadas papetas, podría provocar la penetración de las sustancias a eliminar en el interior del yeso, de alta porosidad como hemos visto.

La operación de limpieza debe, por esto, realizarse únicamente en superficie y cubrir exclusivamente la parte deseada.

Por otro lado, cada disolvente y cada tipo de suciedad requiere un tiempo de actuación distinto, controlado tanto por la temperatura, por la adicción o no de anticoagulantes (como hidróxido de amonio), por el grosor de la capa aplicada que determina la superficie mayor o menor de exposición al aire y de la naturaleza de la superficie, más o menos porosa (hay diferencias incluso entre los yesos en cuanto a porosidad y pulimento de la superficie). La velocidad de evaporación también depende del disolvente con el que se mezcla el polímero, acelerando o retardando la evaporación y, por tanto, la coagulación.

Para que sea posible realizar la limpieza es preciso que el disolvente este en contacto durante un tiempo, previamente determinado, con los materiales a disolver.

Sin embargo, también es necesario que la evaporación sea lo suficientemente rápida como para que no llega a afectar al yeso.

Esta operación se repite varias veces hasta la eliminación, no siempre total dependiendo del daño como veremos, de los materiales ajenos a la obra.

Una vez finalizado este proceso la limpieza pasa a nuevas fases de tratamiento para corregir otro tipo de alteraciones.

La aplicación de este látex activado es adecuada en diferentes fases de la limpieza o en distintos casos según el estado que presente la superficie del yeso. En vaciados de yeso del siglo XIX es muy frecuente encontrar que simplemente están sucios. La aplicación reiterada de Anjusil® nos permite obtener una perfecta limpieza sin la utilización de ningún otro producto ni técnica especial. Cuando las obras han sido tratadas y presentan barbotinas o pinturas, el Anjusil® es efectivo para eliminación de los residuos blandos, y muy a menudo, para limpiar de la manera más segura la epidermis final [128, 129 y 130]. La aplicación de varias manos de Anjusil® en una escultura que conserva arcillas o barbotinas en la capa de contacto con el yeso permite aclarar el tono sin llegar hasta el blanco intenso, difícil de conseguir debido a la impregnación [fig.127].

Entre los ejemplos de utilización de Anjusil® y la manera de emplearlo analizamos algunas esculturas de la colección de la Academia de Bellas Artes para ilustrar la forma en que se ha logrado la mayor efectividad y las observaciones que en el curso de la limpieza han surgido y pueden repetirse en otros casos.

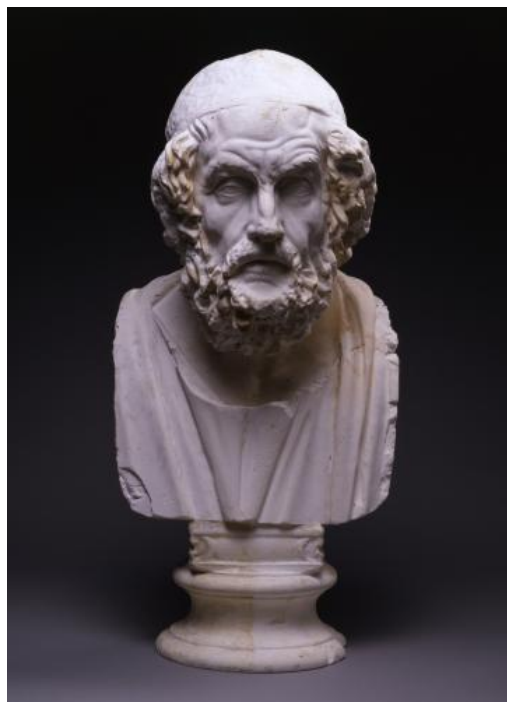


**Fig. 127.** Detalle del proceso de limpieza con Anjusil® de un fragmento de la *Puerta del Paraíso*. Colección Mengs. © Gasca, Solís y Viana.



**Fig. 128.** Estado inicial de conservación de *Homero* (V-145). © Gasca, Solís y Viana

**Fig. 129.** Detalle del proceso de limpieza con Anjusil® de *Homero* (V-145). © Gasca, Solís y Viana.



**Fig. 130.** Estado actual del vaciado. ©RABASF.



*Espalda del natural* (V-060). Colección Olivieri. ©RABASF.





*Nióbide*. Colección Velázquez. ©RABASF.



9

## CASOS DE ESTUDIO

### 9.1. SILENO CON DIONISOS NIÑO<sup>128</sup>

El grupo del *Sileno con Dionisos niño* en brazos [fig.131], que había llegado a Madrid identificado como Saturno, es la primera escultura que restaura Juan Pascual de Mena en 1759. Esta intervención antigua se observa en el vaciado. El estado en que se encontraba en 1758, lo conocemos gracias a la descripción del primer inventario de las «alhajas»: «una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Saturno con el Niño falto de ambas piernas de los dedos de una mano y narizes; y el (niño) falto también de ambas piernas desde pantorrillas abajo, y un dedo de la mano derecha» y a un dibujo [fig. 132] que se conserva en la Academia realizado antes de la restauración de Mena donde se ven claramente estas pérdidas ya descritas en el inventario.

---

<sup>128</sup> Gasca, J. (2007), «La restauración de los vaciados en yeso de la colección Velázquez », en *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, pp.247-250.



Fig. 131. Estado actual de *Silenos con Dionisos niño*. ©RABASF.



Fig. 132. Estado actual de *Silenos con Dionisos niño*. ©RABASF.

Faltaban las piernas del *Sileno* y las del niño, así como otros pequeños detalles que coinciden con las intervenciones que se observan actualmente en la escultura. Sabemos que Juan Pascual de Mena esculpe las partes perdidas. No recurre a vaciar las piezas que le faltan de otros modelos, como suelen hacer los formadores en estos casos. Para ello es posible que se valga de estampas, puesto que no introduce nada que pudiéramos decir de su invención, aunque se aprecia claramente la mano del escultor y las pequeñas diferencias que presenta el vaciado con respecto al original e incluso a la misma obra de la colección traída por Mengs. Esta es la primera restauración que hace Juan Pascual de Mena, por la que cobra 4000 reales y, atendiendo al excelente trabajo realizado, por la que luego se le encomienda la restauración de las demás esculturas<sup>129</sup>. Se trata, por tanto, del vaciado realizado por Girolamo Ferreri entre enero y febrero de 1651 y restaurado por Mena en la Casa de la Panadería en los meses de verano de 1759<sup>130</sup>. En el proyecto de recuperación de la galería de esculturas de la Academia, la restauración de este vaciado se realizó entre junio y septiembre de 2003, aunque a principios de 2005 se tuvo que intervenir de nuevo para añadirle el pie izquierdo, que apareció guardado con una serie de fragmentos de otras piezas.

Esta escultura se encuentra repetida en la colección en un vaciado que, por sus características técnicas y materiales empleados, es claramente posterior (posiblemente el donado por Antón Rafael Mengs al Rey), por lo que se optó por restaurar la que parecía más antigua y deteriorada, sin que en un primer momento tuviésemos certeza de que se trataba de la adquirida por Velázquez [fig. 133].

---

<sup>129</sup> RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular, 2 septiembre 1759, pp. 69 y 70.

<sup>130</sup> Agradezco a María Luisa Tárraga Baldó, investigadora del CSIC, las sugerencias que dieron pie a la identificación de este yeso a partir de los datos de archivo y de la reciente restauración.



**Fig. 133.** Dos esculturas de *Sileno con Dionisos niño* en la colección de la Real academia de San Fernando. ©Gasca.

La escultura está dividida en dos partes de las cuales la inferior, que comprende desde los pies y la peana hasta la cintura, descansa en una fina plataforma antigua de madera. La mitad superior encaja en un vástago trapezoidal, de ejecución moderna, de cuya fecha no se conserva noticia. Para este ensamblaje se hizo necesario rellenar de yeso una buena porción de cada una de las dos partes, creando un plano de asentamiento.

La superficie presentaba un color gris intenso debido en parte a la acumulación de suciedad con el paso del tiempo [fig. 134 y 135]. A diferencia de los otros vaciados adquiridos por Velázquez, éste no se pintó nunca de blanco para ocultar la suciedad, aunque sí aparecen en la superficie las trazas y la tonalidad anaranjada causadas por la oxidación de un desmoldeante, dado en algún momento para su reproducción. Sobre esta capa, la acumulación de polvo y carbón procedente de combustiones próximas y del carboncillo empleado en las aulas de dibujo, creó un depósito de aspecto intensamente negruzco que tenía antes de la limpieza<sup>131</sup>. Otras manchas ocasionales en la superficie eran de barro y de óxido debido al empleo de vástagos de hierro en la restauración del XVIII. En los entrantes y pequeños huecos quedaban restos de cera. Esta se había utilizado para rellenar zonas en las que pudiera enganchar el molde, lo

<sup>131</sup> En el Inventario de 1824, se mencionan “dos fuelles de mano para quitar el polvo a las estatuas” (RABASF Archivo-Biblioteca, 620-3, p. 10).

que se hacía a menudo para facilitar el trabajo de los vaciadores, aunque ello restase calidad a la copia, que debía ser posteriormente repasada a mano<sup>132</sup>.

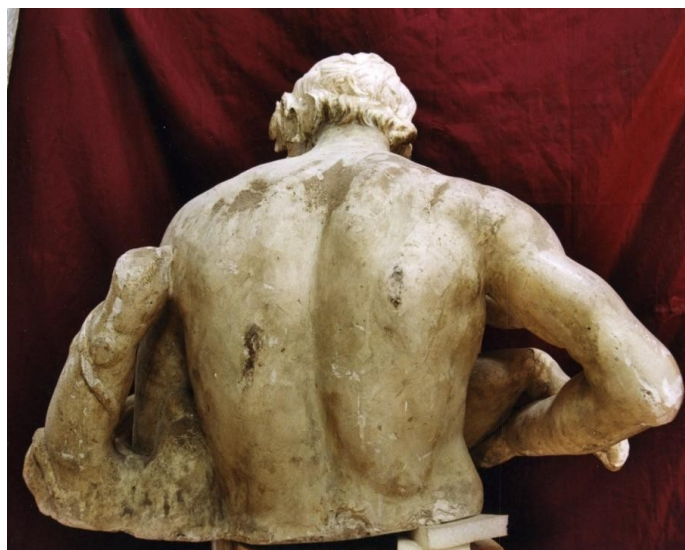
La muestra analizada confirma una composición elemental y mineral del yeso muy similar al del resto de esculturas de esta colección a base de anhidrita y trazas de calcita y arcillas, aunque no se detecta magnesio. Sobre el yeso hay una capa de color marrón con calcita y tierra ocre y otra superior que contiene yeso, calcita y trazas de blanco de titanio y tierras. Todas las capas, incluido el yeso del soporte, presentaban una fuerte impregnación de cola animal.



**Fig. 134.** Estado de conservación de de la parte superior frontal de *Sileno con Dionisos niño*. ©Gasca.

<sup>132</sup> RABASF Archivo-Biblioteca, 5-CF-2, Felipe de Castro y Antón Rafael Mengs dan en 1768 instrucciones de la forma en que quieren que se hagan los vaciados que desean encargar a Roma, para formar una galería al nivel de las mejores de Europa: «q<sup>e</sup> los moldes de las figuras se hagan sin thaselos o pedazos echos de zera (bizio demasiado introducido q<sup>e</sup> haze q<sup>e</sup> los moldes sean de poca duracion) y en caso q<sup>e</sup> en alguna ocasión no pudiese salir el Baziado á perfección sin este medio, será mejor de tal pedazo molde duplicado, uno con zera, y otro sin ella, tapando en este ultimo las sotoesquadras q<sup>e</sup> no puedan salir».





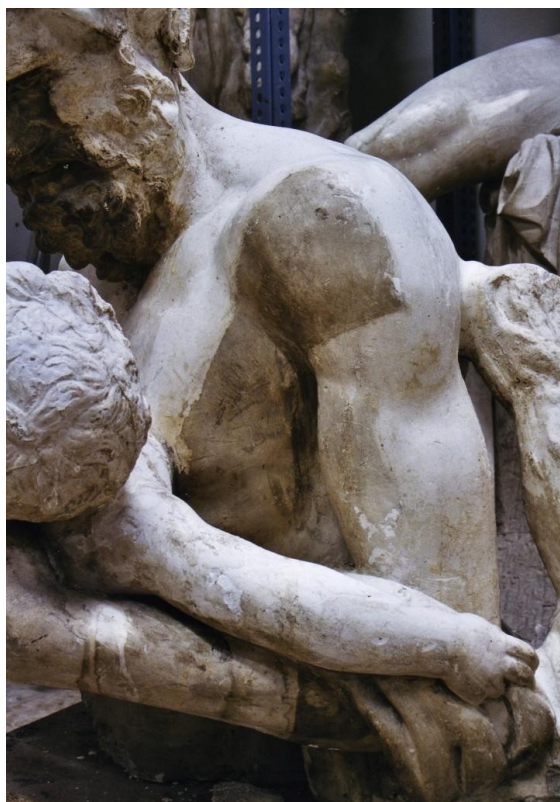
**Fig. 135.** Estado de conservación de de la parte superior trasera de *Sileno con Dionisos niño*. ©Gasca.

La superficie en general aparecía muy erosionada, con rozaduras, golpes y arañazos, así como pequeñas pérdidas volumétricas repartidas por toda la obra y, sobre todo, por las partes más salientes. Algunas fracturas se debían al empleo de hierro como refuerzo de la estructura interior.

A medida que se fue limpiando, mediante el empleo de Anjusil® [fig. 136 y 137], fueron apareciendo detalles de la restauración anterior que quedaban ocultos bajo la suciedad superficial. De este modo se pudo determinar con detalle el estado de conservación, que coincide con el descrito en el inventario de 1758, y que hace posible identificar este yeso como el encargado por Velázquez a Girolamo Ferreri en 1650 y restaurado por Juan Pascual de Mena en 1759. En él podemos analizar la forma en que se vació, el estado de conservación que tenía cuando fue trasladado a la primera sede de la Academia y la intervención de Mena.



**Fig. 136.** Detalle del proceso de limpieza con Anjusil® de *Sileno con Dionisos niño*. ©Gasca.



**Fig. 137.** Detalle del proceso de limpieza con Anjusil® de *Sileno con Dionisos niño*. ©Gasca.

Los yesos empleados en el vaciado son de dos calidades, como se especifica en el contrato notarial hecho en Roma para las tres esculturas del príncipe Borghese. La superficie tiene una capa más fina y de gran calidad, formada en el primer volteo del molde. Debajo hay otro yeso de menor calidad para la capa interior y las partes reforzadas para su ensamble por medio de vástagos.

La intervención de Juan Pascual de Mena consistió en añadirle las partes que faltaban, esculpiéndolas de nuevo al no disponer de un modelo del que hacer el vaciado. Para ello lo primero que añade es gran parte de la base cuadrada, en cuya superficie deja muy visibles las marcas de la herramienta que emplea. Esta es una característica constante en su trabajo de escultor más que de vaciador.

En la base cuadrada, que hace casi totalmente nueva, apoya la figura con el refuerzo de unos vástagos de hierro torsionado, que lleva a lo largo de las piernas y del tronco de árbol en que descansa el codo izquierdo. Este material interno de refuerzo difiere del empleado en los talleres italianos, que conocen los problemas que plantea su oxidación, por lo que se recurre frecuentemente a piezas de hueso o incluso de madera. A causa de estas varillas metálicas, se fracturó la escayola a la altura de los tobillos [fig.138] y llegó a desprenderse la mitad delantera del pie izquierdo [fig.139], que le fue colocada posteriormente, usando una resina acrílica como adhesivo. El hierro se limpió de forma mecánica y trató con ácido tánico para detener el proceso de corrosión.



**Fig. 138.** Detalle del estado de conservación del tobillo derecho. ©Gasca.



**Fig. 139.** Detalle del estado de conservación. © Gasca.

Las piernas están añadidas en esta primera restauración desde los muslos, lo que coincide con la descripción del estado en que se encontraba en el momento de redactar el *Inventario de Alhajas* de 1758. También en la mano izquierda le añade un dedo y hace una intervención mayor en la figura del niño. Juan de Mena se guía probablemente en esta escultura del grabado de Perrier<sup>133</sup> [fig.140] o Rossi<sup>134</sup> [fig. 141], por lo que desconoce la posición en que se encuentra la pierna izquierda de Dionisos. En la lámina la vista no es frontal, quedando oculta esta pierna. En la obra original está apoyada sobre la otra rodilla, para darle mayor solidez. Juan Pascual de Mena, sin embargo, la coloca al aire y levantada casi hasta la altura del hombro del Sileno, con la ayuda de una varilla de hierro. Este refuerzo interno también se ha oxidado, quebrando la pierna del niño a la altura de la rodilla y el talón, dejando al descubierto el refuerzo de metal [fig. 142 y 143]. La pierna derecha está añadida desde la rodilla y coincide la misma rotura con la de la mano que la sostiene. Por lo que respecta a la cabeza del niño, fue fijada mediante un vástago sujeto con escayola a través de una pequeña ventana de 5x3 cm. practicada en la mejilla izquierda.

---

<sup>133</sup> Perrier, F. (1638) *Segmenta Nobilium Signorum et Statuarum, Quae temporis dentem individuum evasere*. lám 6: «Faunus puerum amplectem, opus egregius, in Hortis Burghesianus». Roma.

<sup>134</sup> Maffei, P.A. (1704). *Raccolta di statue antiche e modernes data in luce da Domenico de Rossi*. Roma.



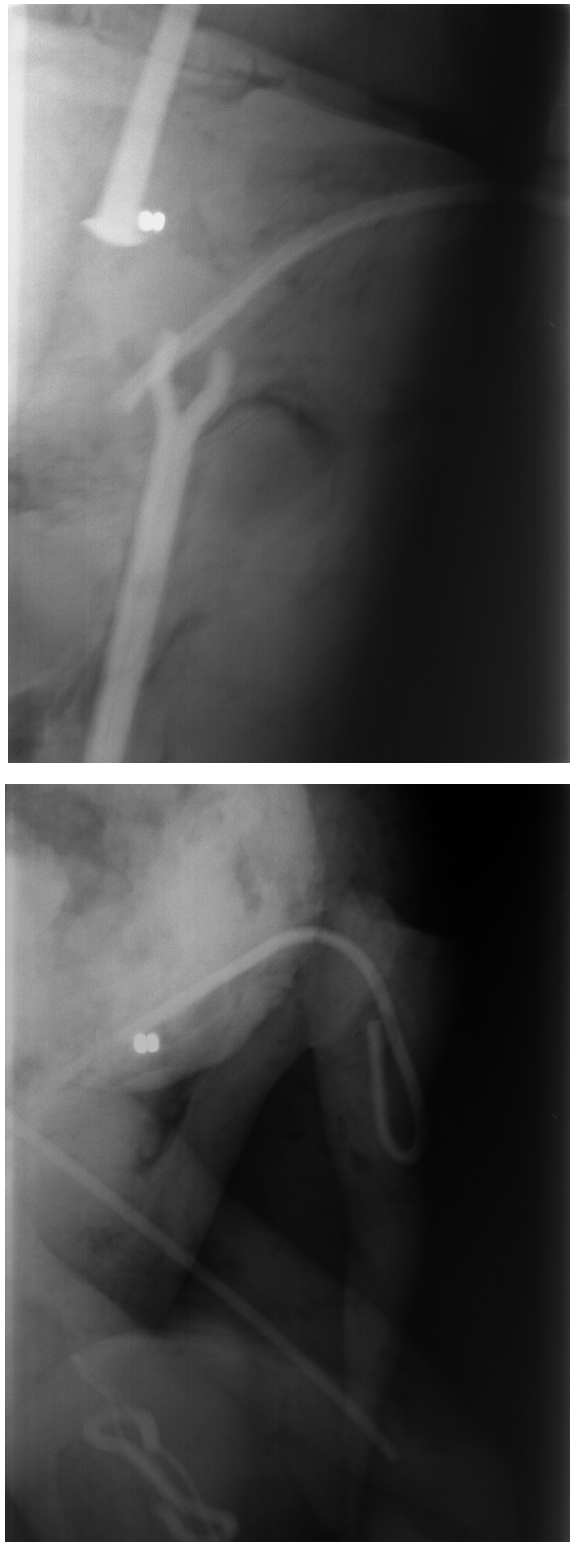


**Fig. 140.** Perrier (1638). Lámina 6: Faunus puerum amplectem, opus 190estauran, in Hortis Burghesianus.





**Fig. 141.** Rossi (1704).



**Fig. 142 y 143.** Estudios gammafráficos de la estructura interna. ©Viana D.

El brazo derecho del Sileno aparece unido a la altura del hombro, con una reintegración en yeso algo más blanco, para adaptarlo. También esta restauración es ligeramente incorrecta con respecto a la obra original, puesto que deja el codo algo más bajo y retrasado. La consolidación de la parte superior de la escultura se hace desde la

espalda, donde Mena abre una ventana de 28 x 18 cm. [fig.144] que le permite tener acceso tanto al brazo como a la colocación de la cabeza. Esta presenta una ligera variante con respecto al modelo original, ya que mira a Dionisos, pero en un ángulo diferente. Los retoques de la cabeza se limitaron por lo que sabemos, y lo que se aprecia después de la limpieza, a la nariz que le fue añadida.



**Fig. 144.** Detalle de la restauración de Juan Pascual de Mena

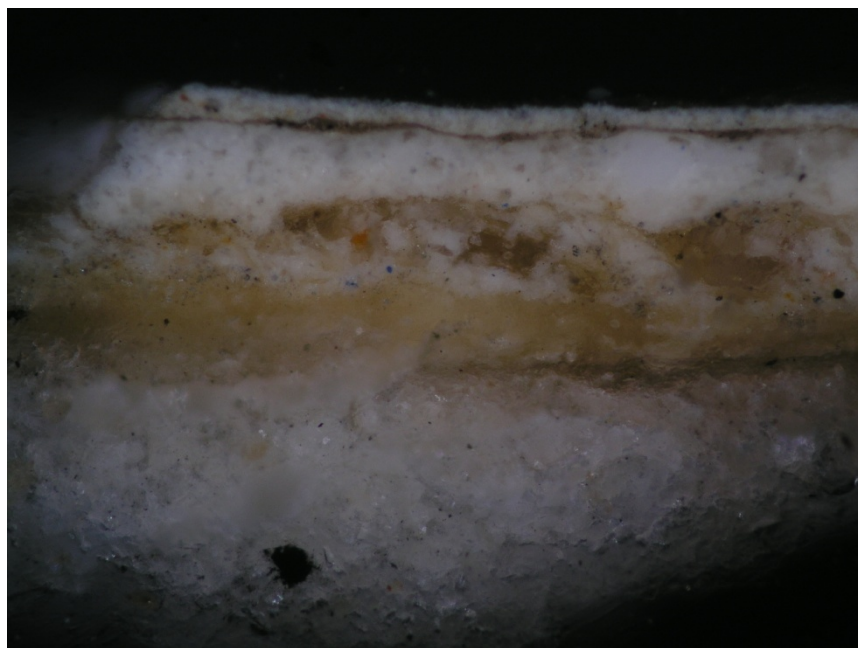
La importante intervención obliga a Juan de Mena a repasar toda la superficie de la obra, en la que se ven numerosas trazas de limadura y empleo de herramientas para igualarla. Este fue el trabajo que mereció los elogios de Corrado Giaquinto y la Junta Particular, asegurándole la restauración de las restantes esculturas de la colección. Posteriormente fue objeto de una manipulación de la que ignoramos la fecha, pero que emplea una técnica de unión que encontramos en las esculturas que han sido retocadas en las últimas décadas. Está cortada, como se ha dicho más arriba, en dos partes al nivel de la cintura y sujeta mediante la colocación de un vástago piramidal, de manera muy similar a la otra copia que posee la Academia. También se le ha añadido el dedo meñique del pie derecho y un fragmento perdido en la parte delantera del pedestal, ocultando con seguridad el número del *Inventario* de 1804, donde se identifica correctamente como *Sileno con un niño en brazos*. En este caso debía ser el número 22 o el 77, correspondiendo uno de ellos al adquirido por Velázquez y el otro al de la colección donada por Mengs. La segunda copia que posee

la Academia no ha sido aún restaurada estructuralmente. Tiene arpillera como material de consolidación de la base, lo que nos lleva a una fecha de mediados del XIX en adelante, pero puede tratarse de una intervención más moderna.

**TABLA 12. ASF-7. *Sileno con Dionisos niño* [fig. 145]**

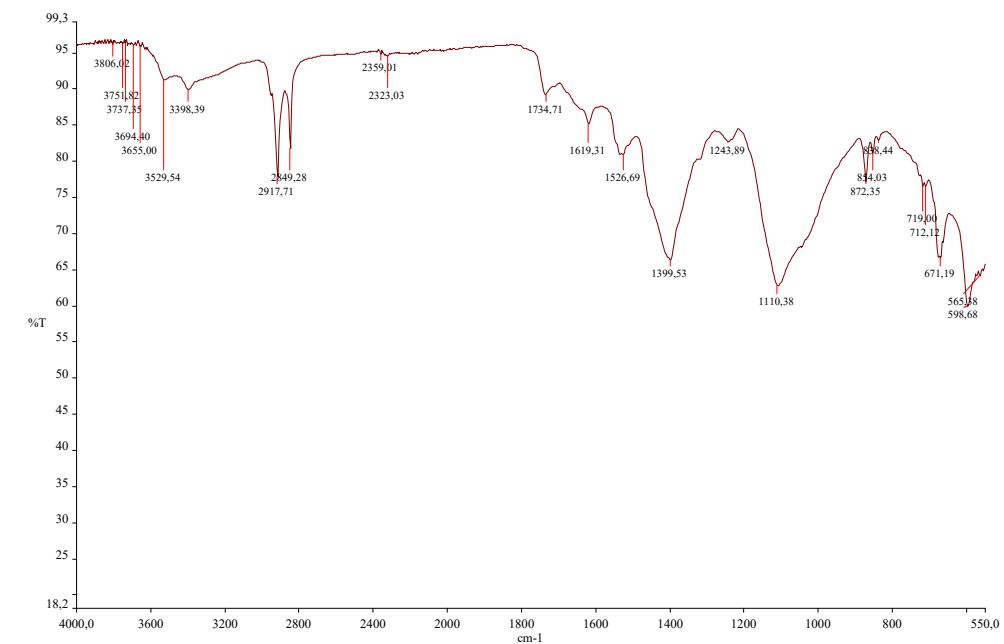
Cap a N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	1'2 mm	Yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.)	cola animal
2	marrón irregular	30	Yeso, tierra ocre	cola animal
3	Blanco	20	Yeso, calcita, blanco de titanio (tr.), tierras (tr.)	cola animal

tr.: trazas

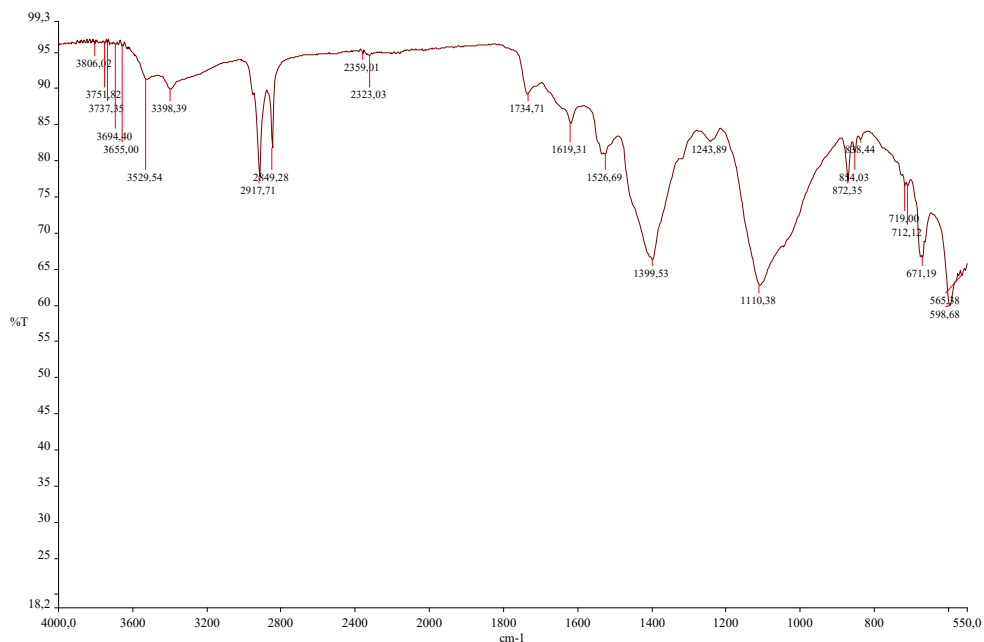


**Fig. 145.** Micromuestra extraída de *Sileno con Dionisos niño*. Colección Velázquez.

## ESPECTROSCOPIA DE IR



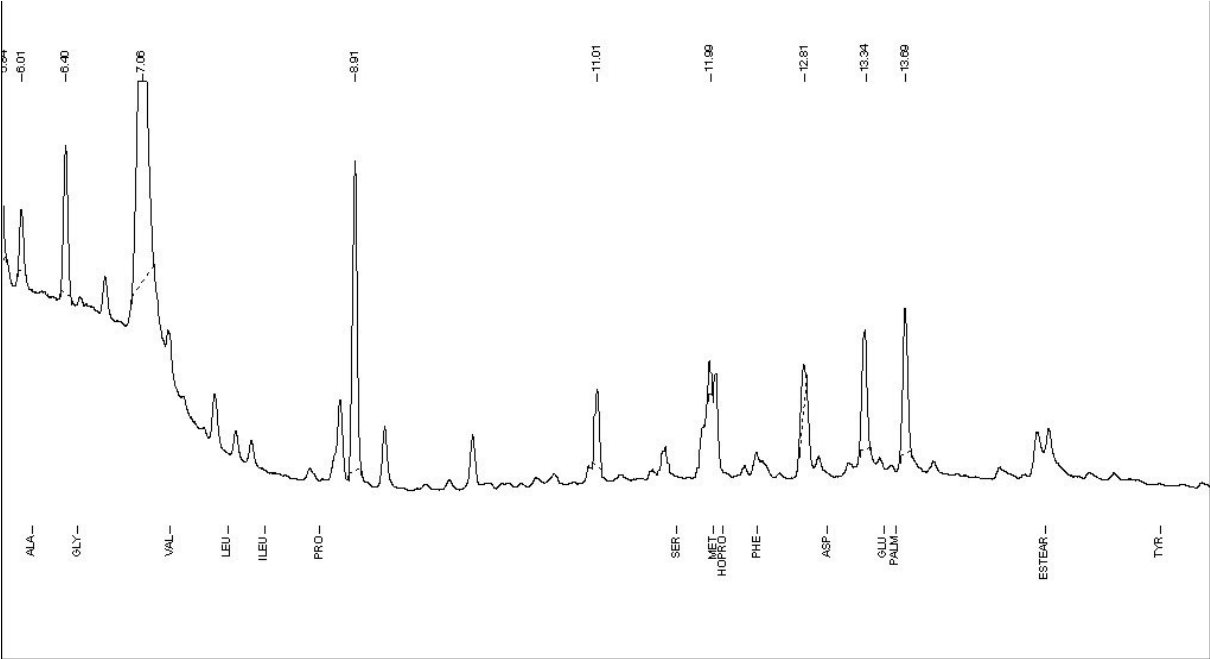
### Muestra del yeso



### Superficie de la muestra ASF-7



CROMATOGRAFÍA DE GASES



Cromatograma de aminoácidos de la muestra ASF-7

MICROANÁLISIS MEB/EDX

Los elementos entre paréntesis son minoritarios:

Muestra nº	Capa/color	Elementos
ASF-7	Yeso	Ca, S (Na, Al, Si)
	Marrón	S, Ca, Si (Al, Mg, K, Fe)
	blanco superficial	Ca, S (Al, Si, Mg, K, Ti, Fe)

## 9.2. HERMES LOGHIOS (*HERMES LUDOVISI*)<sup>135</sup>

La escultura original [fig. 146], hoy en el Palazzo Altemps (Museo Nazionale Romano), conserva sólo parte de las restauraciones hechas por Algardi en 1631: el brazo derecho, los pies con la base, la punta de la nariz, y el borde y las alas del casco. En su momento añade también parte del pelo, la bolsa de la mano izquierda y el caduceo de la derecha<sup>136</sup>. Con estas restauraciones encarga Velázquez el vaciado [fig. 147] de esta escultura durante su estancia en Roma para decorar, junto con otras estatuas ideales, la llamada Bóveda de Ticiano del Alcázar (tasada en cuatrocientos doblones en la Testamentaría de Carlos III).



Fig. 146. *Hermes Loghios*. ©Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano

<sup>135</sup> Gasca, J. (2007), «La restauración de los vaciados en yeso de la colección Velázquez », en *Velázquez. Esculturas para el Alcázar* pp. 256-260.

<sup>136</sup> Giuliano, A. Museo Nazionale Romano. *Le sculture. I Marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano*.



**Fig. 147.** Hermes Loghios. ©RABASF.

En un documento del 20 de octubre de 1744 se cita como *Mercurio* en un inventario encargado por Elgueta de las obras que trajo Velázquez de Roma. En él, además de las figuras de cuerpo entero, se hace referencia a otras de menor tamaño que se encuentran guardadas en un cuarto en el picadero de Palacio [fig. 148 y 149].

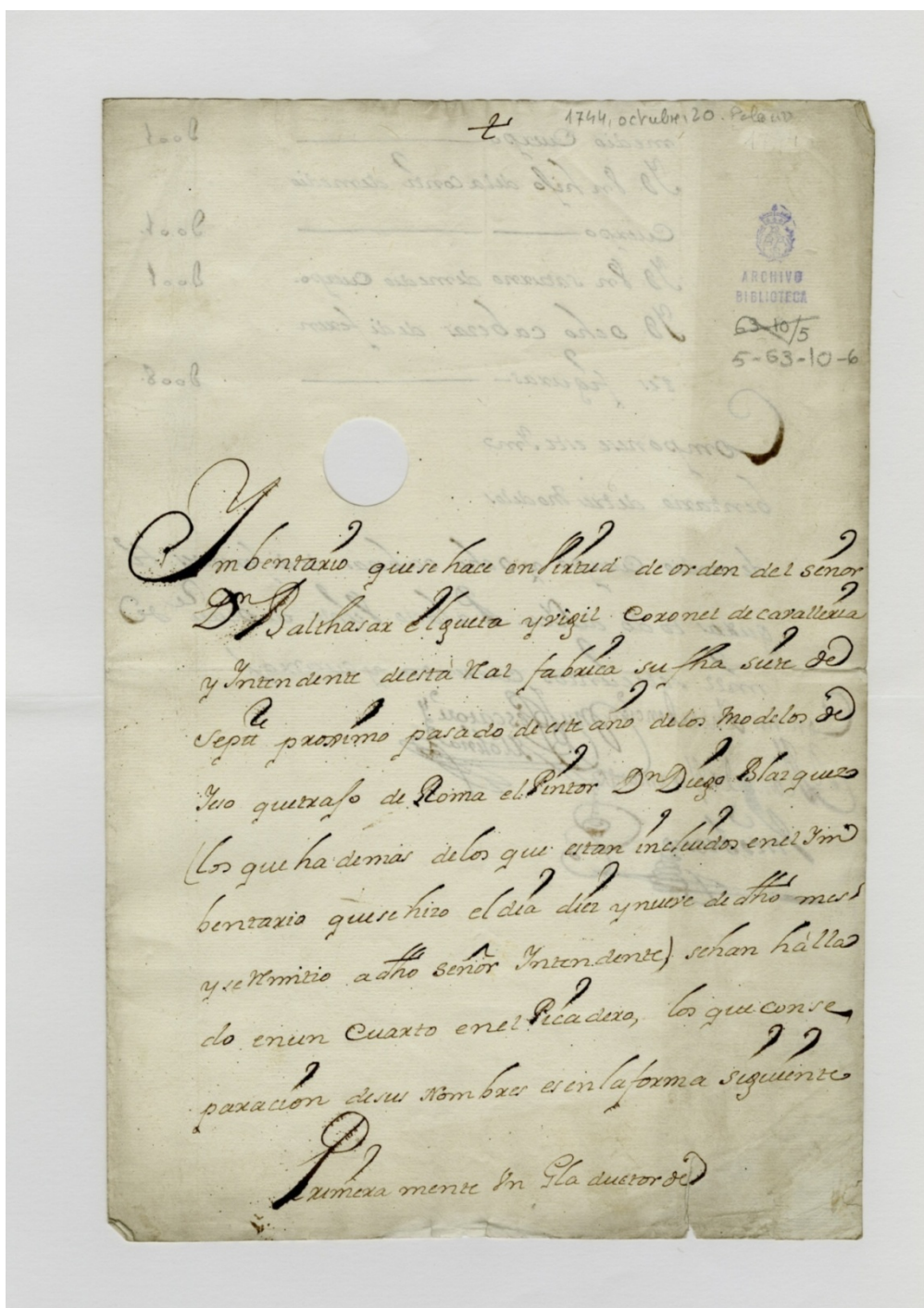


Fig. 148. Inventario de las obras que trajo Velázquez de Roma (verso).



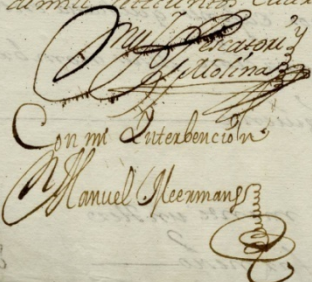
Y una floxa	1001.
Y una Niobe colgada	1001.
Y una Venus de Medici	1001.
Y una Niobe	1001.
Y un Mercurio	1001.
Y un Atlas	1001.
Y un Baco	1001.
Y un fauno	1001.
Y cinco modelos sin cabeza	1005.
Y cuatro Baco Griego	1004.
<u>Componen este Inventario de 1018</u>	
diez y ocho modelos de yeso. Los nueve delos del cuerpo entero. cinco sin caberas y los cuatro Atlantes Baco. Palacio de la ynuere de p[er] domile utricientos Cuarenta y Cuatro.	
 Con mi Interbención Manuel Neermans	

Fig. 149. Inventario de las obras que trajo Velázquez de Roma (reverso).

La obra aparece representada por primera vez en el concurso de premios generales de la Academia de 1756 como «prueba de repente» de tercera clase realizada por los pintores; un dibujo de 1756 que se conserva de Santiago Fernández [fig. 150] en el Gabinete de Dibujos del museo de la Real Academia de Bellas Artes lo representa tal y como se describe en el inventario de 1758. Santiago Fernández dibuja el *Hermes* (catalogado como *Antinoo*) sin el brazo derecho y la mano izquierda con la bolsa. En el inventario de 1758 se describe como «...una estatua del tamaño natural vaciada de yeso de Mercurio con su caduceo que está falta del brazo derecho y de la mano siniestra». En 1760 Juan Pascual de Mena restaura esta pieza junto con el *Gladiador*



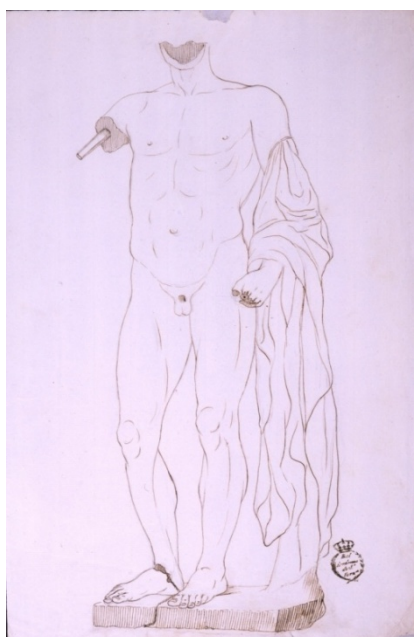
*Borguese*, un *Pan* y el *Jugador de Morra* (*Germánico*)<sup>137</sup>. A mediados del XVIII la Academia de Bellas Artes de Valencia pide a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un vaciado del *Hermes sin brazos*. Sabemos que Velázquez sólo compra y encarga vaciar esculturas que se encuentran completas o, como en el caso del *Discóforo Vitelleschi* de bronce que conserva el Palacio Real, manda esculpir lo que a la escultura le falta, es por ello que vacía la obra recientemente restaurada por Algardi y las pérdidas descritas posteriormente en los inventarios tienen lugar más tarde.



**Fig. 150.** Santiago Fernández (1756). *Antinoo*.1526/P. ©RABASF.

<sup>137</sup> Junta Particular del 25 de enero de 1760; RABASF Archivo-Biblioteca 121/3 fol. 89.

Sabemos que ya durante la estancia de la escultura en palacio y, luego en la Casa de la Panadería sufre diversas intervenciones, todas de carácter preservador y con unos criterios totalmente respetuosos con el original. Así en 1744 Olivieri y Francisco Vergara «componen» los modelos sacados del almacén de palacio, muy maltratados, que corresponden a los traídos por Velázquez de Italia. En la Junta particular del 29 de abril de 1759 se documenta la protección dada por Corrado Giaquinto y Juan Domingo Olivieri a las esculturas que ocupaban el patio de la Casa de la Panadería y se especifica que deben prepararse con los aceites y preservativos que ellos juzguen oportunos para su conservación<sup>138</sup>. Estos aceites, ya oxidados, se aprecian en la superficie de la escultura y, como se puede ver en la muestra estratigráfica [fig. 159], han llegado a penetrar varias micras en el yeso, lo que dificulta y, en la mayoría de los casos, impide su completa eliminación. No es hasta 1760 cuando tiene lugar la intervención más completa con carácter reintegrador llevada a cabo por Juan Pascual de Mena [fig. 151]. Al igual que en el caso del *Sileno*, Mena toma posiblemente como modelo los grabados de Perrier<sup>139</sup> [fig. 152] o Rossi [fig. 153] para esculpir las partes perdidas del *Hermes*. Son también características las marcas dejadas por la herramienta usada en las partes añadidas. No conocemos el momento en que se coloca la cabeza que presenta en la actualidad la escultura, muy diferente en cuanto a posición a la que conserva el original en mármol del Museo Nacional Romano. Otra de las diferencias con el original radica en la parte trasera izquierda del tronco y base.



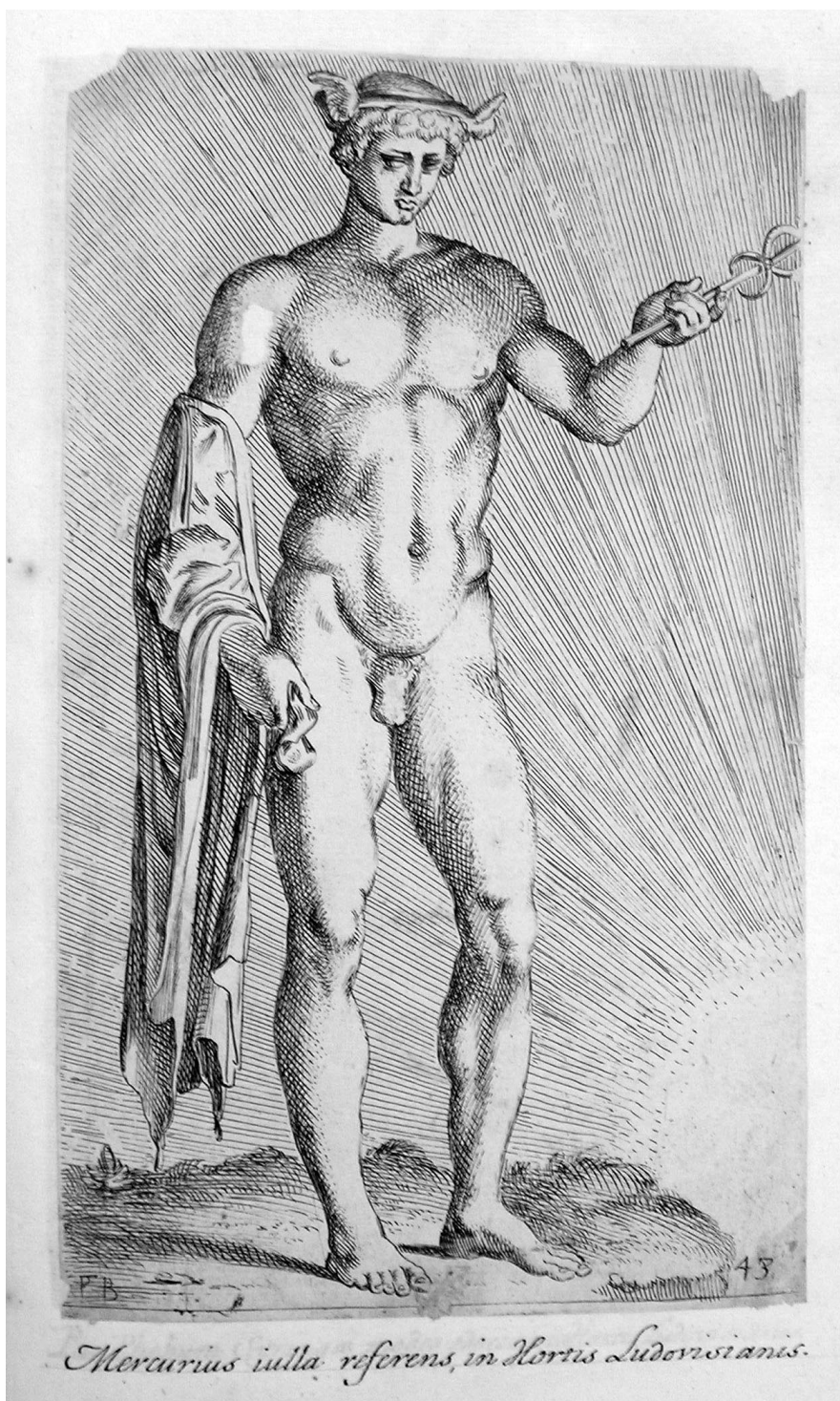
**Fig. 151.** Juan Pascual de Mena (1757-1758). Dibujo previo a su restauración. P-1849.

©RABASF.

<sup>138</sup> J.J. Martín González, «La distribución del espacio en el edificio de la Antigua Academia», *Academia*, 75, 1992, p. 174.

<sup>139</sup> Perrier, F., op. cit. lám 43: *Mercurius iulla referens*, in *Hortis Ludovisianis*.





**Fig. 152.** Perrier (1638). *Mercurius iulla referens in hortis Ludovisianis.*

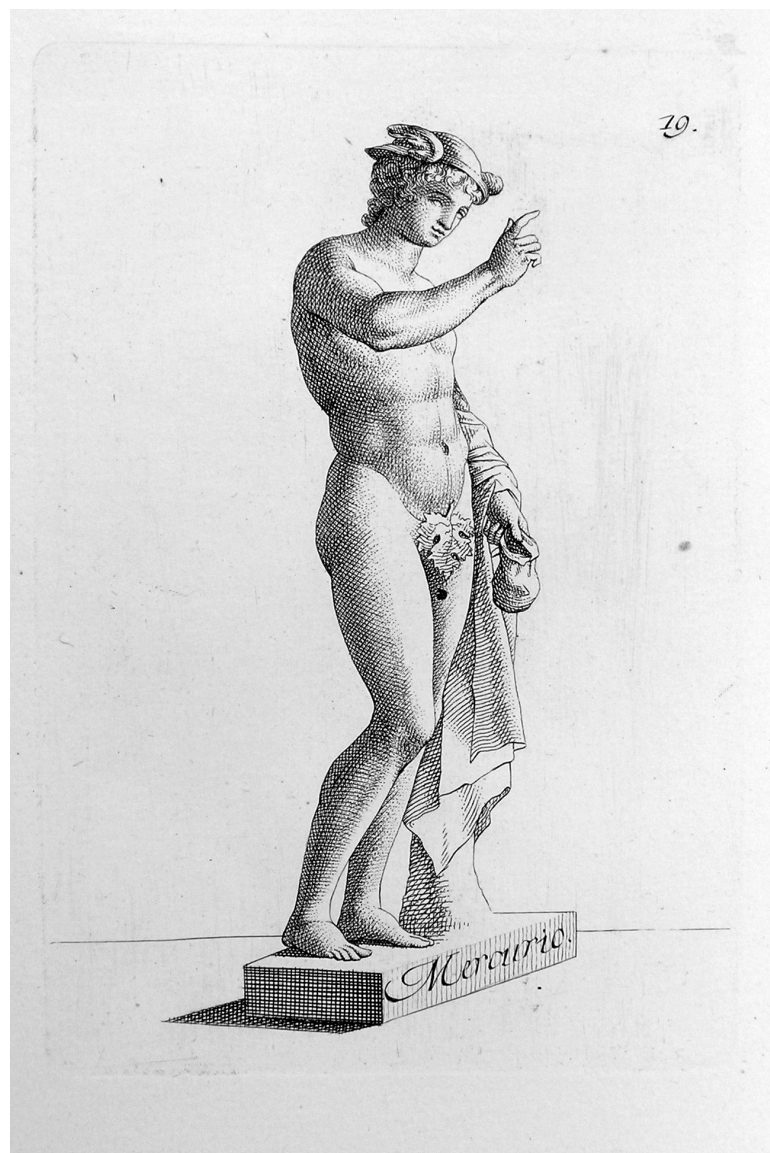


**Fig. 153.** Rossi (1704). *Mercurio*.

En 1794 la pieza ya se encuentra restaurada como muestra una estampa del *Mercurio* de López Enguídanos<sup>140</sup> [fig. 154].

<sup>140</sup> López Enguídanos, J. *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*, 1794, op. cit. lám 19: *Mercurio*.

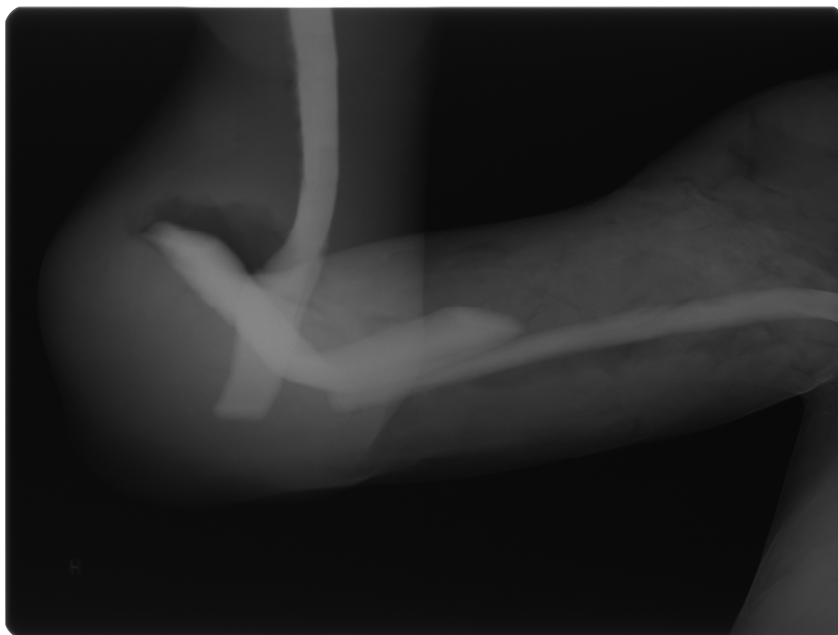




**Fig. 154.** López Enguñados. *Mercurio*. ©RABASF.

El peso de este brazo esculpido por Mena, hizo que la escultura se fracturara en al menos dos ocasiones, lo que obligó a su desmontaje para reforzar con las pletinas metálicas y yeso las zonas de unión de las distintas piezas como se aprecia en la gammagrafía [fig. 155], provocando un pequeño desfase entre los fragmentos que fueron disimulados cubriendo las zonas de contacto y parte del original con un yeso o estuco [fig. 156 y 157].





**Fig. 155.** Gammagrafía. Detalle del brazo. ©Viana, D.



**Fig. 155 y 156.** Roturas del brazo derecho e intervenciones anteriores. ©Gasca.

En 1862 el vaciador de la Academia José Evaristo Panucci restaura las esculturas de Velázquez y vuelve a pintarlas<sup>141</sup>. Más reciente y no muy afortunada parece la intervención que presenta la parte superior y afecta al pecho, brazo derecho y cabeza. También recientes parecen las reintegraciones volumétricas y cromáticas de color grisáceo que presenta el abdomen. Es posible situar en el tiempo cada una de las intervenciones sufridas por la escultura gracias a las correspondientes capas de pintura

---

<sup>141</sup> Heras, C. (1999), «Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 88, pp. 83.

encontradas bajo y sobre éstas. Así, por ejemplo, el dedo pulgar, corazón, anular y parte de la yema del meñique de la mano derecha, son reintegraciones recientes ya que la capa inmediatamente superior corresponde a la película más moderna detectada por los análisis y a la última protección dada a base de cera y betún de Judea [fig. 157]. Del mismo modo son recientes el encolado y reintegración de la bolsa y pequeñas pérdidas en el tronco, pliegues del manto, parte interna de los muslos, genitales, alas y tobillos, que presentan yesos de manufactura industrial y restos de un adhesivo sintético tipo acetato de polivinilo [fig. 158].



**Fig. 157.** Detalle de la reintegración volumétrica del dedo pulgar de la mano derecha. ©Gasca.



**Fig. 158.** Detalle de reintegraciones de una intervención anterior. ©Gasca.

La peana está reconstruida prácticamente en su totalidad, con una sola capa de pintura, por lo que no se conserva ningún número de inventario.

La gammagrafía muestra la presencia de hierros en su estructura, así como la diferencia de densidades del yeso coincidiendo con la presencia de los vástagos. La obra está reforzada en las piernas mediante dos varillas de hierro forjado (corrugado) que desde la altura del muslo se anclan en la base. El hierro que se observa en el manto parece corresponder a una intervención realizada posteriormente, ya que coincide con una rotura importante y no llega a la base. El puntal que une el tronco con la pierna izquierda lleva una varilla metálica en su interior. La bolsa de la mano izquierda está unida mediante un clavo igualmente antiguo de forja. El brazo derecho se ensambla mediante una serie de pletinas metálicas (dos en el codo y otra, más larga, que une el brazo con el hombro) con un vástago de hierro que atraviesa el pecho en sentido horizontal. Únicamente la unión de la cabeza, junto con la del brazo izquierdo, parece de madera. Excepto los hierros de ambas piernas, el resto parece corresponder a diversas intervenciones realizadas con el fin de recomponer la pieza.

En las muestras estratigráficas analizadas [tabla 13] aparecen, con ligeras variaciones (como granos aislados de azul ultramar artificial), las cuatro primeras capas de pintura ya vistas en el resto de esta misma colección. Hay también un barniz transparente pero sucio, rico en cera de parafina que se detecta tanto en IR como en cromatografía gaseosa. Al igual que en el resto de la colección se trata de un yeso fino, muy puro y bien molido y tamizado. Posee algunas impurezas propias del material de cantera, como cuarzo y arcillas, y otras añadidas accidentalmente durante su proceso de fabricación, como el grano de negro carbón vegetal que aparece en la microfotografía. El yeso está fuertemente impregnado con cola animal, aceite de linaza y resina de conífera en la superficie, procedente posiblemente de una imprimación o protección previa a la aplicación de la primera capa de pintura.

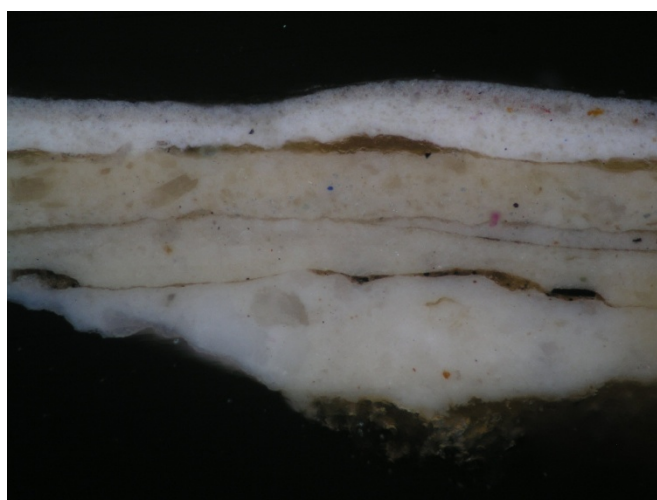
La presencia de plomo en las primeras capas de pintura encontradas sobre el yeso, además de datar las intervenciones más antiguas, confirma la existencia de litargirio (óxido de plomo) que sabemos por los documentos de archivo aplicaban en caliente, junto con aceite de linaza y albayalde (blanco de plomo) en los moldes. Esto explica la dificultad que presenta la eliminación de esta capa que, fundida, penetra varias micras en el interior del yeso.

Esta primera capa de pintura, junto con los restos de barro que dan ese característico color anaranjado de la superficie, son el producto de los moldes realizados sobre la estatua. Las siguientes aplicaciones de pintura corresponden ya a un intento de ocultar la suciedad causada por los agentes contaminantes y el carbón en suspensión generado en las aulas durante el periodo en que fue utilizada como modelo en la Academia.

**TABLA 13. HL-2. *Hermes Loghios* [Fig. 159]**

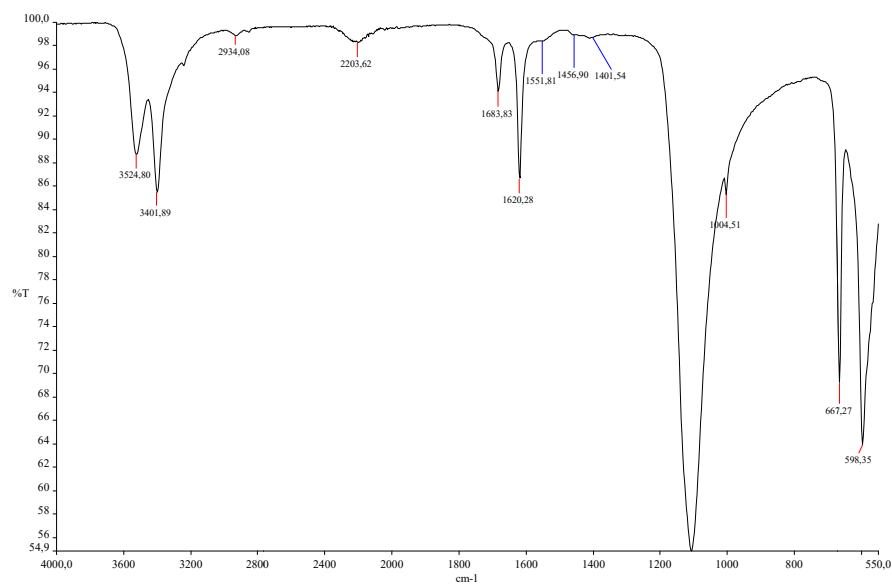
Cap a N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Marrón	1'5 mm	Yeso, calcita (tr.), cuarzo (tr.), arcillas (tr.), negro carbón (tr.)	cola animal, aceite de linaza, resina de conífera
2	blanco irregular	0-25	Albayalde (blanco de plomo), cuarzo (tr.)	aceite de linaza
3	Blanco	10-25	Albayalde, calcita (tr.), cuarzo (tr.)	aceite de linaza

tr.: trazas



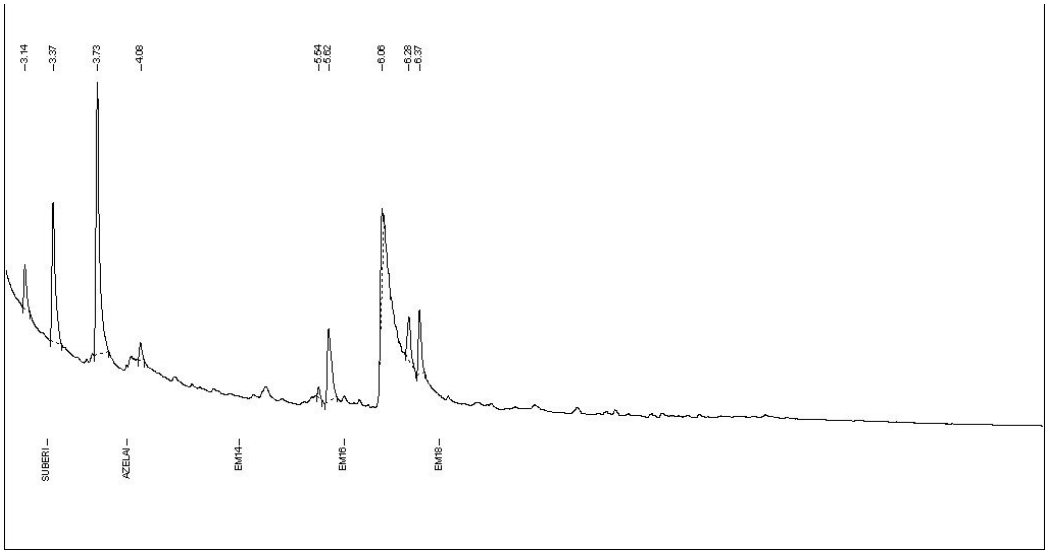
**Fig. 159.** Micromuestra extraída de *Hermes Loghios*.

ESPECTROSCOPÍA DE IR



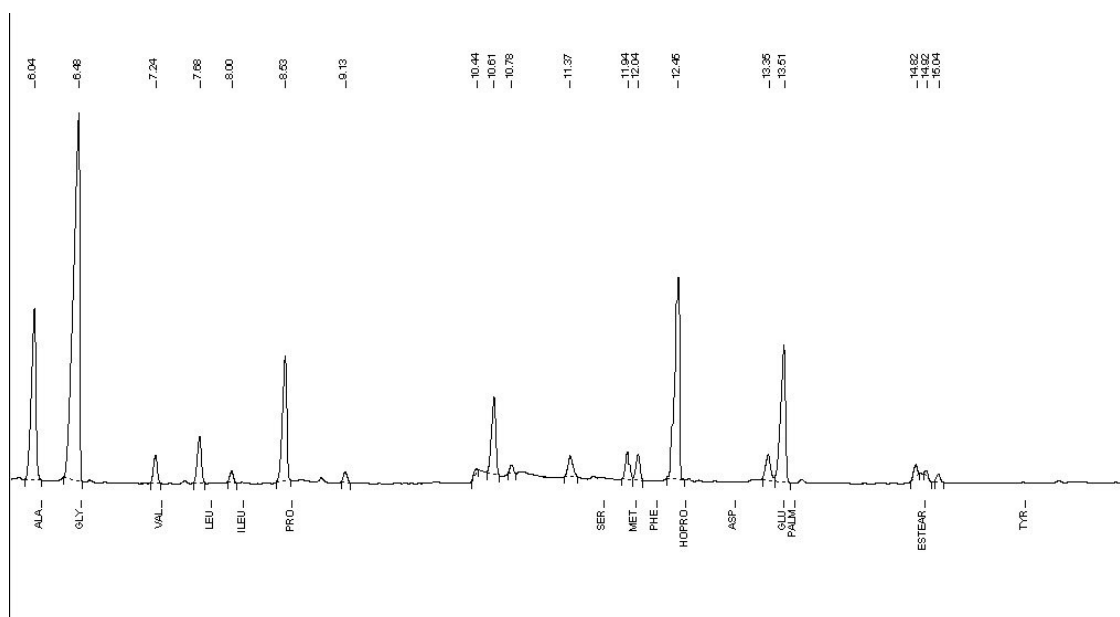
Espectro del yeso

CROMATOGRAFÍA DE GASES



HL-2, ácidos grasos





Aminoácidos, muestra completa

## MICROANÁLISIS MEB/EDX

Los elementos entre paréntesis son minoritarios:

Muestra nº	Capa/color	Elementos
HL-1	Blanco	Pb (Si)
HL-2	Yeso	Ca, S (K, Si)
HL-2	blanco inferior	Pb (Si, Cl?)
HL-2	blanco superior	Pb (Ca, Si)

Como se puede observar, es un yeso fino, muy puro y bien molido y tamizado. Posee algunas impurezas propias del material de cantera y otras añadidas accidentalmente durante su fabricación, como el grano de negro carbón vegetal que aparece en la microfotografía. Está impregnado con cola animal y material óleo-resinoso en la superficie. Aquí se ha detectado poco aceite en general, seguramente porque es una muestra más pequeña. Tiene dos capas de pintura con blanco de plomo al óleo difíciles de ver al microscopio óptico, pero bien diferenciables por textura y composición al microscopio electrónico.

Se ha eliminado químicamente las distintas capas de repintes y depósitos que ocultaban la superficie original del yeso [fig. 160, 161 y 162], se han desmontado y

saneado los fragmentos mal encolados [fig. 163], se ha consolidado en las zonas más delicadas, y se han reforzado mediante varillas de fibra de vidrio las uniones más frágiles. Y por último, se han reintegrado las pérdidas [fig. 164 y 165].



**Fig. 160.** Detalle del proceso de limpieza. ©Gasca.



**Fig. 161.** Detalle del proceso de limpieza. ©Gasca.



**Fig. 162.** Detalle del proceso de limpieza. ©Gasca.

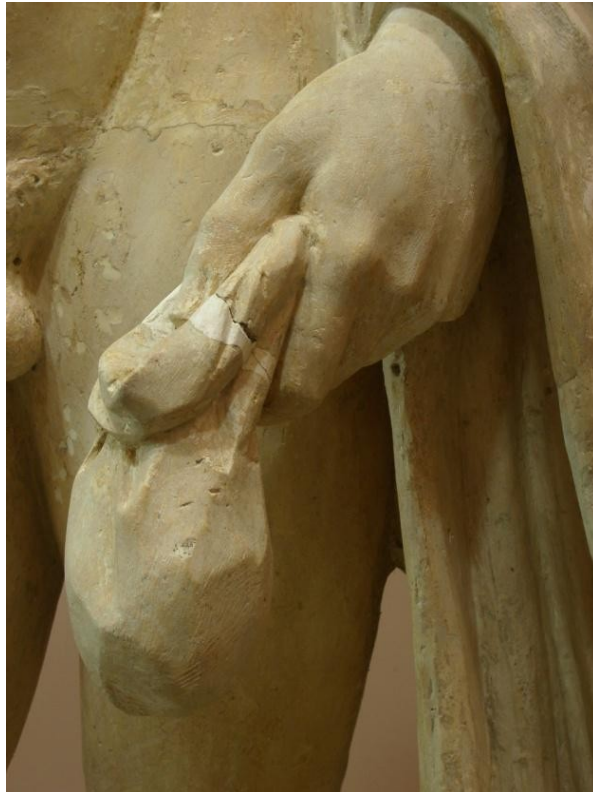


**Fig. 163.** Detalle del saneado y encolado de fragmentos. ©Gasca.



**Fig. 164.** Detalle del estucado de pérdidas. ©Gasca.

**Fig. 165.** Detalle del estucado de pérdidas. ©Gasca





**Fig. 166.** Detalle tras la limpieza de la superficie original de la escultura. ©Gasca.





*Laocoonte (V-012). ©RABASF.*

## CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE LOS YESOS RESTAURADOS

Una vez realizada la limpieza de las superficies y la consolidación de las estructuras, en vaciados que casi siempre son muy antiguos tenemos que prever las futuras alteraciones que puedan producirse con el paso del tiempo. Las capas de pintura al óleo son menos porosas que el yeso descarnado y limpio, lo cual habrá de ser tenido en cuenta. Las partes reforzadas interiormente tienen que estar perfectamente identificadas para manipular con cuidado los yesos en futuras instalaciones y traslados. Finalmente hay que tener en cuenta las condiciones ambientales en un material que, como hemos visto, es tan sensible a ellas.

El análisis de la ubicación definitiva de las obras y las condiciones de exposición hace que los tratamientos de conservación preventiva sean diferentes. Aquellas con daños estructurales han de ser vigiladas en las zonas de alteración para comprobar el estado de estas lesiones con el tiempo.

Como recomendaciones fundamentales para todas las obras sería el proceso sistemático de eliminación de las partículas en suspensión, producto de la contaminación ambiental. Este factor se observa de diferente manera en las obras expuestas en zonas museísticas aclimatadas y en las zonas exteriores bajo cubierta. Tal es el caso de las obras expuestas en el zaguán de esculturas y la entrada de la Academia. En estas dos últimas zonas, los depósitos de contaminación son más elevados y, por tanto, para el mantenimiento óptimo de las obras se hace necesario la eliminación de los residuos por medio de aspiración tres veces al año como mínimo. También los parámetros de humedad relativa y temperatura oscilan en las diferentes épocas del año. Al ser el yeso un material altamente higroscópico, se hace necesario la vigilancia y el control de las condiciones y de los materiales que componen las obras para prevenir daños. En cuanto a las obras expuestas en zonas museísticas con control de humedad y temperatura, se reduce a la retirada de las partículas en suspensión por el mismo proceso de aspiración una vez al año.

Los estudios de los yesos del antiguo Egipto demuestran la estabilidad de este material cuando la humedad relativa a la que está sometido es ínfima, siendo la temperatura un parámetro asociado al anterior. En las salas con humedad y temperatura controladas del museo se establecen unos valores anuales entre 18 y 22°C de temperatura, y una humedad relativa de entre 50 y 60%, siendo estas oscilaciones las habituales dentro de los márgenes de conservación. Las condiciones climatológicas en

Madrid nos dan en ocasiones valores extremos interestacionales, con lo que aquellas obras expuestas en el zaguán y en la entrada de la Academia sufren unas variaciones más altas, pudiendo estas ir de 9 a 32°C y unas oscilaciones de humedad relativa de 20 a 80%.

En los casos de movimiento o traslado de las obras se recomienda seguir un protocolo de actuación que incluiría la inmovilización externa de las zonas más frágiles, coincidiendo estas con las uniones de los despieces originales de las obras, así como aquellas zonas que hayan sufrido lesiones antrópicas.

En cuanto al almacenamiento definitivo de algunas obras que no vayan a ser expuestas, el protocolo de actuación se iniciaría con una revisión de las mismas, efectuando un análisis de daños y estabilizando las lesiones estructurales. También se recomienda la eliminación de partículas en la superficie de las obras al menos una vez al año.

En el caso de las esculturas de la Academia, y aprovechando el traslado para su restauración, se optó por dotarlas de unas estructuras o plataformas que permitirán en un futuro su traslado sin que las esculturas sufran en estas operaciones. Estos elementos están realizados con materiales estables: acero inoxidable y una capa intermedia de amortiguación y protección.

En la actualidad la Academia trabaja en el desarrollo de un plan de emergencias en el que, como ya se hizo con el Plan de Autoprotección, se pueda regular y garantizar la salvaguarda del mayor número posible de obras, entre las que se incluyen las esculturas objeto de este estudio, ante posibles riesgos como incendios, inundaciones, etcétera.

## CRONOLOGÍA EN LA FORMACIÓN E HISTORIA DE LA COLECCIÓN DE YESOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

A lo largo de esta investigación se han podido establecer unas fechas significativas para la formación e historia de la colección de yesos de la Academia. A través de los documentos de archivo y de las publicaciones existentes, hemos elaborado la siguiente tabla cronológica:

AÑO		FUENTES
1645	Nicolás Poussin se hace en Roma con una colección de bustos antiguos para el mayordomo real P.F. Chantelou, al mismo tiempo que aludía a la idoneidad de poseer «piezas modernas» antes que las originales, razonando en una misiva que «sólo quiero saber de vos si, en caso de que no pudiera conseguir antiguos, querriais que os hiciera una docena de bellas cabezas con un poco de busto, todo de una pieza; no serían menos bellas que esas viejas cabezas negras y todas recosidas, y las tendríais a buen precio».	<i>Nicolás Poussin, Cartas y consideraciones en torno al arte</i> (textos reunidos por Anthony Blunt), Madrid, 1995, p. 135.
1649	Velázquez contrata en Roma con Giovanni Pietro del Duca y Cesare Sebastiani la fundición de tres esculturas sobre sus correspondientes zócalos: <i>Discobolo</i> en reposo (en casa del señor Hipolito Vitelleschi), <i>Fauno</i> (en el palacio del señor Caettani) y <i>Germánico</i> (en el jardín del cardenal Montalto).	J. Montagú, <i>Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art</i> , Londres, 1989 y 2ª ed. 1992, pp. 225 – 6; S. Salort, <i>La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653</i> , AEA, LXXII, 1999, p. 422; Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, volumen 143, folios 721 – 724, 13 diciembre 1649

<b>1650</b>	Velázquez contrata con el escultor Girolamo Ferreri tres vaciados en yeso de esculturas del príncipe Borghese en sus jardines del Pincio: el <i>Gladiador Borghese</i> , el <i>Sileno con Baco niño en brazos</i> (llamado entonces <i>Saturno</i> ) y el <i>Hermafrodita sobre un colchón</i> .	J. Montagú, <i>Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art</i> , Londres, 1989 y 2ª ed. 1992, pp. 226, nota 1; S. Salort, «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653», <i>AEA</i> , LXXII, 1999, p. 451.; Archivio di Stato de Roma, 30, Notai Capitolini, Ufficio 32, Volumen 144, folios 6 – 7, 28 -29, 29 diciembre 1649.
<b>1650</b> <b>Abril</b>	Velázquez contrata con Orazio Albrizio el vaciado en yeso sobre zócalos o «rilievi» de tres esculturas del Belvedere: el <i>Nilo</i> , el <i>Antinoo</i> y el <i>Apolo</i> .	J. Montagú, <i>Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art</i> , Londres, 1989 y 2ª ed. 1992, pp. 226, nota 1; 430; S. Salort, <i>La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653</i> , <i>AEA</i> , LXXII, 1999, p.454; Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, volumen 145, folios 282 – 283 v. 6 de abril de 1650



1651	Llegan a Madrid algunos de los yesos y bronce adquiridos por Velázquez en Italia.	M. L. Tárraga, «Contribución de Velázquez a la enseñanza académica», <i>Velázquez y el arte de su tiempo</i> , Madrid, 1991, p. 61 ss.; Sobre el envío por Juan de Córdoba desde Roma a Nápoles de 244 cajones cfr. S. Salort, La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653», <i>AEA</i> , LXXII, 1999, p.456; Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, volumen 148, folios 853 r. y v. 466 r. 11 de marzo de 1651
1651	Juan de Córdoba contrata con Cesare Sebastiani, en nombre de Velázquez, un vaciado del Laocoonte.	J. Montagú, <i>Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art</i> , Londres, 1989 y 2ª ed. 1992, pp. 226, nota 1; S. Salort, «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653», <i>AEA</i> , LXXII, 1999, p.457; Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, volumen 150, folios 290 r. y v., 303 r. 6 de agosto de 1651.

1652	Juan de Córdoba, en nombre de Diego Velázquez encarga a Matteo Bonucelli el vaciado en bronce del <i>Hermafrodita</i> y de una pequeña Venus ( <i>Venus de la Concha</i> ) que hay en el palacio del príncipe Borghese.	J. Montagú, <i>Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art</i> , Londres, 1989 y 2ª ed. 1992, pp. 226, nota 1; S. Salort, «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 165», <i>AEA</i> , LXXII, 1999, p. 427; Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, volumen 153, folios 136. Y v., 149 v. 16 de abril de 1652.
1652	Juan de Córdoba contrata el transporte de Roma a Civitavecchia de 13 cajas conteniendo diez leones y tres esculturas de metal.	S. Salort, «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653», <i>AEA</i> , LXXII, 1999, p. 427; Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol 153, folios 168 r. y v.; 178 r.
1653	El formador Girolamo Ferreri, que había hecho vaciados de yeso de la colección Borghese para Velázquez, es contratado por Juan de Córdoba para trasladarse a Madrid con su hijo y un ayudante, para hacer nuevas esculturas con los moldes que habían traído de Italia. En el contrato se especifica que viene a ocuparse de las cosas de su profesión <i>cioe gettare di metallo, rinettare, cisellare, formare, e rinettare cere di statue</i>	S. Salort, “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653, <i>AEA</i> , LXXII, 1999, p. 463; Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, volumen 157, folios 375 – 377, 28 de abril de 1653; J. Montagú, <i>Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art</i> , Londres, 1989 y 2ª ed. 1992, pp. 226, nota 1.

<b>1654-1656</b>	Girolamo Ferreri con Domingo de la Rioja <i>fue vaciando en bronce y estuco algunas estatuas que se dispusieron en la pieza ochavada, el salón grande, la escalera de Rubinejo, la bóveda del Tigre, y galería baja del Cierzo</i> , según datos de Palomino.	S. Salort, “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653, AEA, LXXII, 1999, p. 443, nota 123. Palomino, ed. Madrid, 1988, vol III p. 245.
<b>1657</b>	Girolamo Ferrer regresa a Roma. Ha estado trabajando en Madrid unos tres años.	S. Salort, “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649 – 1653, AEA, LXXII, 1999, p. 466; Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, Volumen 172, folios, 378 r. y v., 5 de febrero de 1657; J. Montagú, <i>Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art</i> , Londres, 1989 y 2ª ed. 1992, pp. 226, nota 1.
<b>1741</b>	Olivieri presenta a Felipe V su primer proyecto para fundar una Academia de Bellas Artes en Madrid bajo protección real. Al mismo tiempo adquiere, para la academia que pone en marcha en su vivienda, varios vaciados en yeso entre los que se encuentran <i>Hércules Farnesio</i> , <i>Flora</i> , un <i>Gladiador</i> , una cabeza del <i>Laocoonte</i> , el grupo de <i>Hércules y Anteo y Mercurio</i> de Juan de Bolonia, <i>Puttinos del Flamenco</i> , anatomías de Miguel Ángel, el <i>David</i> de Bernini, piernas de <i>Anatomía</i> de Becerra, cabezas de hombre, mujeres y niños y una <i>Espalda del natural</i> .	Tárraga, M.L., «Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real», Vol. I. Biografía. Patrimonio Nacional. Consejo Superior de Investigaciones científicas.

<b>1743</b>  <b>28 de enero</b>	<p>Relación de materiales didácticos que Olivieri considera necesarios para su academia particular. Estos materiales fueron un año después comprados por Felipe V para la Academia.</p> <p><i>Noticias e las estampas, dibujos, modelos de yeso, libros y demás géneros necesarios que se han comprado para la Academia para el estudio de los principiantes, profesores y diletantes.</i></p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca 5-63-10-1</p> <p>E. Navarrete (2007). Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1752, p. 9.</p> <p>AGP Secc. Ob. Leg. 1</p> <p>AGP Secc. Ob. Leg 346 copia</p> <p>M.L. Tárraga, 1976</p>
<b>1743</b>	<p>Primer inventario de la academia de Olivieri en el que ya se incluyen el «<i>Ercules de Farnesio y una Flora</i>», que son de los traídos por Velázquez.</p>	<p>AGP Secc. Ob. Leg. 346 (original), copia en el 394.</p> <p>RABASF Archivo-Biblioteca 5-63-10-2</p>
<b>1744</b>  <b>20 de mayo</b>	<p><i>Reglas que se proponen al excelentísimo señor marqués de Villarías para que, después de dos años de práctica que parecen convenientes por ahora, puedan contribuir a la formación de leyes para la Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura que se intenta fundar en Madrid debajo de la protección del Rey.</i></p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca 1-1-1-1. El 224estaura no está firmado, pero Tárraga se lo atribuye a Olivieri (1992, vol. I, p. 172)</p>
<b>1744</b>	<p>Felipe V compra a Olivieri los vaciados de su academia privada al comenzar la Academia como Junta Preparatoria, constituyendo el fondo inicial de la futura Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.</p>	<p>Tárraga, M.L. (1992), <i>Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real</i>, vol. I. Biografía. Patrimonio Nacional. Consejo Superior de Investigaciones científicas.</p>

<b>1744</b>	Francisco Vergara ayuda a Olivieri desde el 15 de septiembre hasta el 22 de octubre a restaurar las esculturas colosales que se han llevado a la Casa de la Panadería. Trabajan en el <i>Hercules</i> y la <i>Flora</i> . Cobra 28 reales diarios (644 reales), que se abonan en enero de 1746, cuando ya está en Roma ampliando estudios.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1744</b> <b>19</b> <b>Septiembre</b> <b>20</b> <b>Septiembre</b>	Inventario de los yesos de Velázquez encontrados en cajones en un cuarto del Picadero del Palacio. Son 18 obras entre las que se incluyen <i>Hércules y Flora Farnese</i> , <i>Niobe «colgada»</i> , <i>Venus de Médici</i> , otra <i>Nióbe</i> , <i>Mercurio</i> , un retrato, <i>Vertumno o Vertumnio</i> , un fauno, cinco modelos sin cabeza y cuatro bustos griegos.  A esta lista se añade un <i>Gladiador</i> de medio cuerpo, un hijo de <i>Laocoonte</i> también de medio cuerpo, <i>Saturno</i> y ocho cabezas.	AGP Secc. Ob. Leg. 346  M. L. Tárraga (1992). <i>Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real</i> . Tomo I.
<b>1744</b> <b>15 de</b> <b>noviembre</b>	Se elabora una primera lista de las estatuas, libros e instrumentos matemáticos que se deben pedir a Italia a través del embajador en Roma.	RABASF Archivo-Biblioteca 1-1-1-94
<b>1744</b>	Orden del rey para que todos los modelos de yesos de estatuas antiguas traídos por Velázquez se saquen de Palacio y se coloquen en una de las salas de la Academia. Se hace un inventario.	AGP Secc. Ob. Leg. 2



<b>1744</b>	Olivieri solicita a Baltasar de Elgueta autorización para que el escultor Francisco Vergara, que había sido su discípulo, le ayude a restaurar los yesos del Almacén del Palacio para llevarlos a la Academia. Como ayudante solicita a Lorenzo Medina León. Estos modelos de yeso son los traídos por Velázquez de Roma.	M. L. Tárraga, Contribución de Velázquez a la enseñanza académica, <i>Velázquez y el arte de su tiempo</i> , Madrid, 1991, p. 61 ss.; AGP Secc. Ob. Leg. 346.
<b>1744</b>	Olivieri se queja de la baja tasación de los modelos que ha comprado para la Academia que son de Miguel Ángel, Monseñor Legró y Rusconi. También compró de los herederos de Churriguera los troncos del <i>Laocoonte</i> y del <i>Belvedere</i> , traídos directamente de Roma y no los de Palacio, que estaban en mal estado.	AGP Secc. Ob. Leg. 346
<b>1744</b>	Olivieri pide permiso a Felipe V para <i>restaurar y componer</i> los modelos de yeso de esculturas antiguas que se habían sacado del almacén de Palacio, los traídos por Velázquez de Roma. Le ayuda el escultor Francisco Vergara Bartual y, como ayudante, Lorenzo Medina León.	Tárraga, M.L., <i>Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real</i> , Vol. I. Biografía. Patrimonio Nacional. Consejo Superior de Investigaciones científicas.
<b>1744</b> <b>Diciembre</b>	Los directores de escultura de San Ildefonso solicitan una copia de la <i>Venus</i> de la Academia.	M.L., Tárraga. <i>Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real</i> , Madrid, 1992, p. 366.  AGP Secc. Ob. Leg.346
<b>1745</b> <b>Enero</b>	Inventario de lo perteneciente a la Academia con motivo de su traslado a la Casa de la Panadería. Este inventario incluye todo lo perteneciente a la academia privada de Olivieri junto a lo adquirido posteriormente.	AGP Secc. Ob. Leg. 346 y 394 (copia), doc. Nº 35.  M. L. Tárraga (1992)

<b>1745</b> <b>Agosto</b>	El Marqués de Villarias se dirige a Olivieri a través de Miguel Herrero Ezpeleta, sobre intendente de las Reales Obras, dando respuesta a una serie de cuestiones que plantea. En relación con los modelos de estatuas <i>Olivieri lo quiere ejecutar en su casa y otros muchos lo tienen por impracticable, a lo menos por muy largo, y costoso, a que se añada la dificultad de transportar enteras las estatuas colosales a la plaza mayor.</i> Villarias responde que <i>lo mejor es llevar las estatuas a la Panadería y que las componga alguno de los escultores que tienen sueldo y no trabajan.</i>	AGP Secc. Ob. Leg. 346 docs. 49, 50, 51  M. L. Tárraga (1992)
<b>1745</b> <b>Septiembre</b>	Olivieri propone a Antonio Dumandre y al vaciador Félix Martínez para restaurar las estatuas antiguas.	M. L. Tárraga, <i>Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real</i> , Madrid, 1992, p. 200.
<b>1745</b>	Se envían desde San Ildefonso a la Casa de la Panadería los moldes de estatuas antiguas.	AGP Secc. Ob. Leg. 283  M.L. Tárraga (1992)
<b>1746</b>	Queda instalada en la galería baja del Palacio de San Ildefonso la colección de esculturas de Cristina de Suecia y las del marqués del Carpio, adquiridas por Isabel de Farnesio y Felipe V entre 1724 y 1728.	S. Perea Yébenes (1998), «La colección de escultura clásica de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado» <i>Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología</i> : BSAA, Tomo 64, 1998, pp.155-160

<b>1746</b>	La Junta Preparatoria acuerda que amplíen sus estudios en Roma dos pintores, dos escultores y dos arquitectos. Un pintor y un escultor no hay que seleccionarlos, porque ya están en Roma. Son Francisco Preciado de la Vega y Francisco Vergara, quien acaba de partir para Italia tras restaurar las estatuas de Hércules y Flora	RABASF Archivo-Biblioteca 5-3-1-84
<b>1746</b>	En escrito de 29 de febrero el escultor Antonio Dumandre remite desde San Ildefonso los modelos que se han pedido a través de su hermano Humberto para la Academia. Estos son el <i>Castor y Pólux</i> (Grupo de San Ildefonso) y el <i>Pastor Griego</i> (Fauno del Cabrito).	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 86.
<b>1746</b> <b>Julio</b>	Se autoriza a Olivieri el vaciado de tres estatuas antiguas de San Ildefonso para la Academia, cuyos moldes (tres moldes grandes de yeso) están depositados sin uso en el cuaro principal de la Real Casa de la Plaza Mayor y que sustituirán a las muy maltratadas de la Academia. El vaciador Félix Martínez aprovecha las condiciones del verano para barnizar los moldes y vaciar las figuras de <i>Castor y Pólux</i> y el <i>Pastor Griego</i> (Fauno del Cabrito).	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; M. L. Tárraga, <i>Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real</i> , Madrid, 1992, p. 200 y 201.  AGP Secc. Ob. Leg. 346
<b>1746</b>	Se autoriza a Huberto Dumandre a establecer una Academia de escultura y arquitectura en Balsaín. Luego se le nombra Director Honorario de la de San Fernando.	Actas de la Junta Preparatoria de 27 de junio de 1746, RABASF Archivo-Biblioteca, 422-1-5.
<b>1747</b>	Felipe de Castro dona a la Academia los “modelos, libros, diseños y estampas” que tiene en Roma.	M.L. Tárraga (1992)

<b>1748</b>	En el transporte desde Italia un corsario inglés apresa la nave en que van ocho cajones de estatuas. Se hacen gestiones para recuperarlos.	
<b>1749</b>	Llegan al puerto de Alicante, procedentes de Roma, dos de los cajones con estatuas que Felipe de Castro ha regalado al rey para la Academia	M.L. Tárraga (1992)
<b>1752</b> <b>13 de junio</b>	<i>Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Architectura, con el nombre de San Fernando [...] siendo su Protector Joseph de Carvajal y Lancaster.</i>	E. Navarrete (2007). Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1752, p. 10.
<b>1752</b>	Se abona al maestro formador Félix Martínez un retrato de Trajano vaciado en Aranjuez, una grande de San Pedro de Alcántara, uno de la Virgen del Pilar para la Real Capilla y <i>otros que se hicieron venir de Roma.</i>	M. L. Tárraga, AGP. Sec. Ob. Leg. 294.
<b>1753</b>	Concurso Tercera clase. Pensado: <i>Dibujar el Pastor Fauno</i> (Fauno del Cabrito) <i>por el Modelo.</i> Repente: <i>Dibujar la Venus</i> (Venus de Medici) <i>por el Modelo.</i> En este Año se dibuja también el Mercurio de Gianbologna.	Isabel Azcárate et alii, <i>Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 -1808)</i> , p. 35
<b>1754</b>	Felipe de Castro hace vaciados de las esculturas en bronce traídas por Velázquez; son el <i>Niño de la Espina</i> , la <i>Venus de la Concha</i> , el <i>Gladiador de la Rodela</i> , y el molde del <i>Hermafrodita</i> echado sobre un colchón, del que se hace un vaciado en 1764. Trabaja con Felipe de Castro el vaciador Félix Martínez.	C. Heras, <i>Academia</i> , 88, 1999, p.91; Informe de Juan Pascual y Colomer, RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 87.

<b>1754</b>	Concurso Tercera Clase. Pensado: <i>Dibuxar la grande estatua del Hércules Farnesio, que está en la Academia</i> . Repente: <i>Dibuxar la estatua de un Gladiador que está en la Academia</i> . Este llamado gladiador es un vaciado del de bronce que hay en la Sala de Columnas del Palacio Real.	Isabel Azcárate et alii, <i>Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 -1808)</i> , p. 46.
<b>1756</b>	Concurso Tercera Clase. Pensado: <i>Dibujar el grupo de Hércules y Anteo</i> . Repente: <i>Dibujar la estatua de Antinoo</i> . En el caso de esta última se trata en realidad del <i>Hermes Loghios</i> traído por Velázquez, cuyo original se conserva en el Palazzo Altemps. En este momento le faltaban los brazos, como se aprecia en el dibujo, aunque le fueron añadidos en una restauración del siglo XVIII. En el grabado de López Enguidanos (1794) tiene los dos brazos.	Isabel Azcárate et alii, <i>Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 -1808)</i> , p. 58.
<b>1757</b>	Tercera Clase. Pruebas de repente y de pensado: <i>Dibujar la estatua grande del Gladiador de la Academia</i> . Se trata del Gladiador Borghese. Debe ser el que trajo Velázquez, porque no consta que Olivieri lo hubiese adquirido.	Isabel Azcárate et alii, <i>Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 -1808)</i> , p. 72.



1758	A petición de algunos profesores, el Viceprotector ordena al conserje que se saquen vaciados separados de Cástor y Pólux, de la Venus y el Pastor para el servicio de la Academia. Se pide al formador Blas de Madrid que informe del coste de estos vaciados y de la reparación de algunas formas rotas. Algunos directores también le piden algunos vaciados para sus estudios particulares. Y pide que se le den por escrito las órdenes con las que justificar los gastos que se originen. Que obedezca al Viceprotector y la petición de los profesores ya se verá en la Junta Ordinaria. Y si alguien las solicita (las formas), que pague el solicitante el vaciado y en ningún caso salgan éstas de la Academia.	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 19 de mayo de 1758, p. 16.
1758	Se propone que se saquen las formas del bajo relieve de Salas para vaciarlo, ya que resulta muy costoso cocerlo. Y que, dado que Isidro Carnicero hubiese tenido plaza 2ª de escultura si hubiera estado libre, se vacíe su bajo relieve.	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta particular de 17 de septiembre de 1758, pp. 27 y 28.
1758	Se reclaman formalmente a Felipe de Castro los moldes que Félix Martínez había hecho para la Academia en 1754: un <i>esclavo de Liorna</i> y ocho cabezas. Estas ocho cabezas, que fueron vaciadas de las que había de bronce en Palacio, traídas por Velázquez de Italia, se mencionan juntas de ahora en adelante en los sucesivos inventarios. En el inventario de 1758 se describen como <i>ocho vaciados de Cabezas antiguas que se han sacado por las hembras que están en la Academia, en el año 1754</i> .	Inventario de 1758; Informe de Pascual y Colomer, RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 89.

<b>1758</b>	Se encarga a Felipe de Castro, por orden de José Carvajal, que vacíe las estatuas de bronce que hay en las bóvedas del Palacio. Entre ellas el <i>Hermafrodita</i> , el <i>Niño de la Espina</i> y la <i>Venus de la Concha</i>	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1758</b>	Primer inventario de la Academia. Figura la lista completa de los yesos de Velázquez que se llevan desde el Palacio Real y otros vaciados de la Granja.	RABASF Archivo-Biblioteca 2-57-1
<b>1758</b>	El consiliario Conde de Saceda ofrece que se reproduzcan esculturas de animales que tiene en su casa, para la sala de yeso. Comisionado para ello Hermosilla en compañía de los directores de la Academia, decide hacer los de dos caballos pequeños de bronce.	Informe de Juan Pascual y Colomer RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 90.
<b>1758</b>	<b>1758</b> Se autoriza al conserje Juan Moreno para sacar vaciados de los moldes de la Academia para uso particular de los profesores o cualquier profesor de la Academia que lo solicite, siempre que las formas no salgan de la Academia.	Informe de Juan Pascual y Colomer en C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 91.  RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1
<b>1759</b>	Se encarga a Isidro Carnicero que copie en mármol de España la <i>Lucrecia</i> del conde de Saceda, que se la franquearía para ese fin. No se le pone tiempo, solo que la haga con perfección, que se le gratificará como se vea conveniente.	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 17 de enero de 1759, p. 56.

1759	<p><i>Sobre restauración de los yesos, juzga el director general que por ser todos de lo mejor y muy precisos para los estudios, están sin uso por las muchas partes principales que les faltan, y porque si manda la Academia hacer formas por los originales, para sustituirse de otros enteros, gastaría inmensas sumas. La Junta está en la obligación de mandar a Juan de Mena que los repare, tan bien como ha hecho con la estatua del Saturno, por la cual se le dieron 4000 reales, después de que Giaquinto el director general la alabara, dijera que no veía lo antiguo que había suplido con lo nuevo, ni las uniones de uno y otro. Dado que unas estatuas están más estropeadas que otras, la gratificación se fijará por estatua.</i></p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 2 de septiembre de 1759, pp. 69 y 70</p>
1759	<p>Preciado con un perito ha reconocido las formas de Gutiérrez y hay gran diferencia entre los precios expresados por Gutiérrez y las del perito. Además del coste de la conducción, del peligro de que se rompa el yeso y de que muchos están ya rotos, insinúa que no se compren. Preciado dice también en una carta del 13 de septiembre que el gladiador se podría comprar por 60 escudos romanos, que está bien condicionada, y en estado de poderse remitir. Se acuerda que no se compren los yesos de Gutiérrez y que tampoco se compre el gladiador, ya que Juan de Mena está reparando con acierto un yeso de esta estatua.</p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 18 de octubre de 1759, p. 73</p>

1759	<i>Memorial del vaciador Blas de Madrid y de los gastos hechos en el vaciado de varias esculturas que ha hecho en la Academia, en que pide se le abonen 1195 reales y [...] por el salario del tiempo que ha asistido a Juan de Mena en la reparación de las estatuas.</i>	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 8 de noviembre de 1759, p. 79
1759	Protección de las esculturas que había en el patio de la Academia en la Casa de la panadería. Junta Particular de 29 de abril: <i>Hice presente que las tres esculturas de Hércules, la Flora y la Cleopatra, sin embargo de que en el patio están a cubierto de las aguas, perciben humedad, que las va perjudicando mucho. En cuya consideración los señores directores generales Don Conrado Giaquinto y Don Juan Domingo Olivieri cuiden de prepararlas con los aceites y preservativos que juzguen más a propósito para su conservación; cuyo encargo admitieron dichos señores.</i>	J.J. Martín González, “La distribución del espacio en el edificio de la Antigua Academia”, <i>Academia</i> , 75, 1992, p. 174.
1759	Juan Pascual de Mena restaura el que llaman <i>Saturno (Sileno con Baco Niño)</i>	C. Heras, <i>Academia</i> , 88, 1999, p. 91; Juntas Particulares del 9 de mayo de 1759 y del 2 de julio de 1759, RABASF Archivo-Biblioteca 3-121, fol. 62 y 69.

<b>1760</b>	Juan Pascual de Mena restaura un <i>Mercurio</i> ( <i>Hermes Loghios</i> ), el <i>Gladiador Borghese</i> , un <i>Pan</i> y el <i>Jugador de Morra</i> ( <i>Germánico</i> ). Le pagan por ello 9000 reales y son la admiración de quien las ve. Debe tener listas las demás para el día que el rey venga a la Casa de la Panadería para su jura.	C. Heras, <i>Academia</i> 88, 1999, p. 85; Junta Particular del 25 de febrero (Heras cita erróneamente el 25 de enero); RABASF Archivo-Biblioteca, 3-121 fol. 89.
<b>1760</b>	Juan Pascual de Mena, con fecha de 1 de agosto termina de «reparar» las estatuas de la galería de la Academia. Se pide que se le pague una vez las haya reconocido Giaquinto.	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 4 de agosto de 1760, p. 100.
<b>1760</b>	El conserje dice que, para que las estatuas del patio estén resguardadas, se coloquen unas verjas de madera que, dejando libre el uso de la fuente, separe el resto del patio para los que quieran dibujar las estatuas. Estas verjas deben ser de vara y tres cuartas de alto. Se dio el visto bueno.	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 13 de diciembre de 1760, p. 110.
<b>1760</b>	Blas de Madrid sucede como vaciador a Félix Martínez en las obras del Palacio y, por tanto en el servicio de la Academia. Trabaja con él o al mismo tiempo Fernando Barzoti.	C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 87.
<b>1760</b>	Concurso de Tercera Clase. Pensado: <i>Dibujar la Estatua de la Noche de Micael Angelo que está en la Academia</i> . Repente: <i>Dibujar la estatua del Narciso de la Academia</i> . La escultura de Miguel Ángel la había adquirido Olivieri en los orígenes de la Academia junto con otras de Legró y Rusconi, por las que se le pagó en los primeros años de la Junta Preparatoria (1744).	I. Azcárate et alii, <i>Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 -1808)</i> , p. 86.



<b>1761</b> <b>3 de marzo</b>	Juan Pascual de Mena une los pedazos que quedan del grupo de Laocoonte, que viene de la Academia de Olivieri muy destrozado. En 1744 Olivieri había comprado un tronco del Laocoonte a los herederos de Churriguera, por lo que habría que distinguir entre el adquirido por Velázquez en Roma y este otro, que también podría ser a su vez un vaciado del anterior.	C. Heras, <i>Academia</i> , 88, 1999, p. 91; Junta Particular del 3 de marzo de 1761, RABASF Archivo-Biblioteca, fol 111 vº.
<b>1761</b>	Se encarga al escultor Juan Pascual de Mena la restauración de las tres esculturas que hay en el patio de la Casa de la Panadería, porque el uso compartido con la Junta de Abastos y la mucha gente que entra, ha causado deterioros en ellas. Son el <i>Hércules Farnesio</i> , la <i>Flora</i> y la <i>Cleopatra</i>	C. Heras, <i>Academia</i> , 88, 1999, Fol. 73 vº, 83 y 86.
<b>1761</b>	«El Teniente director Mena ha reparadolos colosales de Hércules, la Flora, la Cleopatra, y ha unido y añadido la cabeza del torso de Laocoonte, sin querer más remuneración que los honores que la academia quiera concederle. Que se lo dirán cuando termine el retrato que hace del rey»	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 3 de marzo de 1761, p. 112
<b>1763</b> <b>Enero</b>	Se nombra Director de Escultura, por ausencia y problemas de salud de Corrado Giaquinto, al escultor Felipe de Castro.	M.L. Tárraga cita el documento en RABASF Archivo-Biblioteca., Legº 42 Armº 1. Actual 5-174-1

<b>1763</b>	Concurso Tercera Clase: Pensado: <i>Dibujar en medio Pliego de papel de Olanda de marca mayor la Estatua grande de la Cleopatra (Ariadna) de la Academia. Repente: Dibujar la estatua de Santa Susana que está en la Academia.</i>	I. Azcárate et alii, <i>Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 -1808)</i> , p. 97.
<b>1764</b>	Se autoriza hacer un vaciado del Hermafrodita que solicita el escultor Felipe de Castro.	Informe de Juan Pascual y Colomer pág 11, RABASF, 2-40-; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 90.
<b>1765</b>	Llegada a Madrid de los vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano.	C. Alonso (2003), «La colección de antigüedades comprada por Camilo Paderni en Roma para el rey Carlos III», <i>Iluminismo e Ilustración</i> .
<b>1765</b>	La Junta Preparatoria de la Academia de San Carlos en Valencia solicita dibujos y yesos. Se mandan los enumerados en una lista adjunta. La carta de don Manuel Monfort a don Ignacio Hermosilla y Sandoval de fecha 28 de septiembre de 1765 está en el legajo 33-14-1 del archivo de la RABASF. La lista de los que solicita coincide con lo que la Academia tiene en los primeros años: « <i>El Hermafrodita, La estatua de la Concha, La de la Espina, Los medios cuerpos de Castor y Pólux, Las ocho cabezas, La de la estatua del Pastor, La de la Venus, las cinco que tiene las hembras el señor Baieu</i> ». La mayor parte coincide con las que había traído Velázquez.	RABASF Archivo-Biblioteca, 16-43-1.
<b>1768</b>	La Academia propone adquirir en Italia una extensa colección de vaciados de las principales colecciones cuya relación se encarga a Mengs y Felipe de Castro.	RABASF Archivo-Biblioteca 2-58-5

<b>1769</b>	«Concurso Tercera Clase. Pensado: Dibujar en medio pliego de papel de Olanda la estatua de Baco Joven que está en la Academia».	I. Azcárate et alii, <i>Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 -1808)</i>
<b>1770-1771</b>	Mengs adquiere y obtiene permisos para hacer una importante cantidad de vaciados en Florencia que posteriormente donará al rey Carlos III.	A. Negrete, La colección de Vaciados de Mengs, <i>Academia</i> , 92-93, 2001, p. 23.
<b>1772</b>	Se escoge como modelo para la prueba de pensado de los escultores <i>Modelar en barro la estatua del Gladiador grande del escultor Agasias hijo de Dositeo y natural de Éfeso, que está en el salón de la Academia, en un modelo de barro, de tres cuartas de alto.</i>	C. Heras, <i>Academia</i> , 88, 1999, p.88.
<b>1773</b>	Con motivo del traslado a la nueva sede es necesario cortar las esculturas grandes y nuevamente las restaura Mena.	C. Heras, <i>Academia</i> , 88, 1999, p.83.
<b>1775</b>	Visita de Carlos III a la Academia y envió una semana después (enero 1776) de los vaciados de Herculano.	RABASF Archivo-Biblioteca 2-40-1.
<b>1776</b> <b>Septiembre</b>	Mengs Escribe a Miguel de Muzquiz diciéndole que desea donar su colección de vaciados al rey.	AGP, Expediente personal de Mengs, en Almudena Negrete, «La colección de vaciados de Mengs», <i>Academia</i> , 2001, p. 24.
<b>1776</b>	Incorporación de los yesos que poseía Mengs en su estudio de Madrid	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-14.

<b>1776</b>	El marqués de Grimaldi se dirige a Ponz, secretario de la Academia, para que invite a Mengs a colocar a su gusto los yesos que ha regalado al rey.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1776</b>	Primeros encargos a José Panucci, quien colabora en el traslado y restauración de los yesos de Mengs y los del estudio de Felipe de Castro.	C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 87.
<b>1776</b>	Se hacen encargos puntuales al vaciador Manuel Pascual de Monasterio por «unir pies, piernas, dedos, etc, de diferentes estatuas de la Academia».	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1 C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 87.
<b>1776</b>	Se adquieren a Esteban Gricci el <i>Gladiador Moribundo</i> y los <i>Centauros Furietti</i> .	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1777</b>	Socorro de 150 reales a Manuel Pascual Álvarez de Monasterio que suplica ayuda, ya que siempre que le demanda la Academia va a pegar dedos, pies y otras partes de las estatuas de yeso.	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 19 de enero de 1777, p.37.

1777	<p><i>Quedan en la Academia los modelos y moldes que S.M. le destinó, y le habían sido presentados por Mengs, de lo que se dio recibo al brigadier don Francisco Sabatini, como estaba prevenido. Y en cuanto al reconocimiento que debía hacer de algunos moldes Esteban Gricci en la fábrica de la China establecida en el Retiro, a donde Mengs dejó encargado que se llevase antes, consideró el presidente que sería este un trabajo inúti, arriesgado para los moldes y dispendioso para la Academia, cuyos inconvenientes se podrían evitar si Gricci los reconociese en la casa de Mengs donde aún estaban, o en la de la Academia, donde se transportarían. Por eso fue del parecer de su exc que Ponz pasase al Retiro a estar con Tomás Bonicelli, académico honorario y director de la fábrica de la China, y que le pidiese en su nombre el facilitar que Gricci reconociese los moldes de la casa de Mengs. Convino en ello y se efectuó el reconocimiento: como la mayor parte de estos moldes estaban llenos, se pudieron examinar sólo las quiebras exteriores, siendo imposible hacerlo interiormente, hasta que los vaciados se saquen. José Panucci el formador estuvo presente, para que se enterase de lo que dijese Gricci y para que pueda juntar las piezas en la Academia según corresponden a cada modelo, y rotular cada cosa en adelante, si no difícilmente se sabría lo que es. Para colocar en tablas o repisas muchas de las cabezas que la Academia adquirió, que Panucci pusiese pedestales de yeso a las que no tuviesen. Y compusiese lo que no necesitase en los modelos. El expresado formador acompañó a los mozos de cordel en los viajes hicieron a la Academia con esos moldes y modelos, cuidando de que no los rompiesen. Que la junta le pague lo que vea conveniente por esta comisión. También que recompense a Alejandro Citadini, criado de Mengs, en cuya custodia quedaron los moldes y matrices después de que Mengs se fue, le dan 300 reales</i></p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 3 de marzo de 1777, pp. 44 y 45.</p>
------	---	--



	<p><i>por contribuir a encajonarlos con seguridad y disponer algunas máquinas para sacar por las ventanas lo que no cabía por las puertas. También se mandó pagar a éste un pedestal de madera, que para la estatua del Apolo Pitio (Apolo del Belvedere) mandó hacer Mengs, con el fin de que sirviese de modelo a los que en adelante quiera hacer la Academia para uso de las otras estatuas.</i></p>	
<b>1777</b>	<p>Lista del formador José Panucci en la que enumera los moldes que hay que llenar para que se conserven. Se acuerda que se llenen y que por todas las salas de la Academia se coloquen las cabezas y bustos nuevamente adquiridos sobre repisas. Para esto se dispone que hagan <i>la forma de una repisa muy bella que ha venido a la Academia entre los yesos de Mengs</i>. También que el formador ponga pedestal de yeso a las cabezas que hayan venido sin ellos. Pagar a Citadini el pedestal de madera que Mengs mandó hacer para el Apolo con el fin de que sirviese de modelo cuando la Academia dispusiese hacer otro, y se le dan 100 reales por dicho pedestal. Hacia el 4 de mayo las repisas y peanas están hechas.</p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 9 de marzo de 1777, p. 50.</p>
<b>1777</b>	<p>En marzo de acuerda que se encarguen a José Panucci «todas las obras de su oficio por tener la Academia plena confianza en él».</p>	<p>C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 87.</p>

<b>1777</b>	Habiendo adquirido la Academia un modelo en grande del <i>Gladiador Moribundo</i> del Capitolio de Roma y por su buena conservación, se propone <i>hacer un molde para multiplicar por este medio este monumento tan insigne para las Artes.</i>	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta particular de 25 de junio de 1777, p. 73.
<b>1777</b>	Se da cuenta de estar en la Academia todos los modelos de Mengs.	
<b>1777</b>	Se encarga a Panucci que ponga pedestales de yeso a las cabezas que no los tengan.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1777</b>	Se acuerda comprar a Don Esteban Gricci una copia del <i>Gladiador moribundo</i> y los dos <i>Centauros Furrietti</i>	Informe de Juan Pascual y Colomer p. 12, RABASF Archivo- Biblioteca 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 91.
<b>1777</b>	Mariano Maella solicita se le permita vaciar las piernas y brazos del <i>Gladiador Combatiente</i> para restaurar el que tenía en su estudio y que se había dañado cuando se lo prestó a Mengs para sacar una copia.	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-43-16, Junta Particular del 4 de mayo de 1777.
<b>1777</b>	El teniente director de Escultura Francisco Gutiérrez, pide que se le faciliten las piernas y brazos del gladiador combatiente, para tenerla completa en su estudio. Es posible que se hiciesen vaciados parciales del torso, como uno que tiene aún la Academia procedente de la Galería de Escultura de la Fábrica de Porcelana.	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10 (antes 1-33-14)
<b>1777</b>	Se acuerda hacer un molde del <i>Galo moribundo</i> para que se pueda difundir.	Informe de Juan Pascual y Colomer en C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 92.

<b>1777</b>	Cartas del marqués de Peñaflorida, director de la Real Sociedad Vascongada, en las que para promover la escuela de dibujo piden a la Academia sacar vaciados de los moldes de Mengs, sobre cuyo asunto él tuvo carta de Pedro Jacinto de Álava, secretario de la Sociedad. Se acepta la petición con la condición de que del llenado de los moldes y el transporte se encargue dicha Sociedad.	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 7 de diciembre de 1777, p. 103.
<b>1778</b>	Figura en las cuentas de la Academia una memoria de los vaciados hechos por Panucci, donde se mencionan los moldes de nueve cabezas.	Informe de Juan Pascual y Colomer en C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 100.
<b>1778</b>	Mengs dona a Carlos III la colección de yesos que tiene en Roma y Florencia. Por primera vez la Academia logra tener una galería de esculturas.	Archivo Embajada Española Santa Sede, leg. 227, 229, 350 y 351.
<b>1778</b>	<i>Di cuenta de que el discípulo don Gregorio Ferro, uno de los herederos del difunto Felipe de Castro, había inducido a los coherederos a que se conviniese con él en regalar a la Academia cuantos moldes se encontraron en el estudio del citado Castro.</i> La Academia admitió la oferta y el excelentísimo señor Duque de Abrantes se encargó de hacerlos conducir.	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de marzo de 1778.
<b>1779</b> <b>Junio</b>	Siendo necesario conducir a la Academia las nuevas esculturas de Mengs que llegan de Roma y estando quebrantada la salud del portero Fernando Francisco de Ynterville (D'Imberville), se crea una segunda plaza de portero para José Panucci.	C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 88.

<b>1779</b>	Grimaldi dice que cuidará del aprovechamiento de los pensionados a consulta de la Academia y procuraría corregirles si fuese necesario, y según informes de de la Vega. Preciado dice que quedan encajonados los yesos en 77 cajones (de Mengs). También habla Preciado del importe del modelo de la estatua de Marte sentado de la villa Ludovisi en Roma, ejecutado por Juan Pérez de Castro, y el molde en el que venía incluido, según las órdenes de la Academia	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 26 de junio de 1779, pp. 148-149
<b>1779</b>	El infante don Gabriel desea se le vacíen algunos yesos de la Academia	RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 5 de diciembre de 1779, p. 172.
<b>1780</b>	Entre los yesos de Mengs que vienen de Roma se envía una forma de <i>Marte sentado</i> de la Villa Ludovisi que ha hecho Juan Pérez de Castro.	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1780</b> <b>29 de enero</b>	Se embarcan en Livorno para Alicante 25 cajas de moldes y modelos de la colección de Mengs en Florencia.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1782</b>	Remiten de Roma a la Academia los pensionados D. Joseph Guerra y D. Jaime Folch dos formas llenas del <i>Torso de Belvedere</i> y del <i>Antinoo del Capitolio</i> .	Informe de Juan Pascual y Colomer. 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 103.

<b>1782</b>	Real orden para que se <i>envíen los modelos que posee la Academia a las fundadas y que se fundasen en el Reino y a los profesores y estudiosos que los quisiesen</i> . Se envían a Barcelona, Murcia, Sevilla, Burgos, Sociedad Vascongada, etc.	Informe de Juan Pascual y Colomer 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 92-93.
<b>1782</b>	Se hacen vaciados para el Infante D. Gabriel. <i>Apolo Pitio, Ídolo Romano, Laocoonte, Gladiador Combatiente, Mercurio y Baco</i> . También en carta de D. Miguel Cuber de 5 de mayo de 1785 se adjunta una nota con la lista.	Informe de Juan Pascual y Colomer 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 93 y 103.  RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1782</b>	Un grupo de diecinueve discípulos, encabezados por Julián de San Martín, envía un memorial a la Academia quejándose por los elevados precios que José Panucci cobra por los vaciados que saca de modelos que pertenecen a la Academia.	Informe de Juan Pascual y Colomer pág. 17, RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 93.
<b>1783</b>	Antonio Ponz solicita permiso para desplazarse a París y otros reinos, para lo que pide que le acompañe José Panucci.	C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 88.
<b>1783</b>	Ingresa en la Academia los cajones del Westmorland. Entre ellos, el retrato en yeso de <i>Francis Basset</i> , del escultor Christopher Hewetson y una <i>Faustina Minor</i> .	Informe Pascual Colomer, anexo 1, RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; J.M. Luzón (2003). Inventarios y marcas de los cajones transportados de Málaga a la corte. <i>El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour</i> , pp. 89-106.
<b>1783</b> <b>Septiembre</b>	Carlos III expide la Real Cédula de 25 de septiembre que decreta la fundación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España, a la que muy pronto se van a hacer importantes envíos de vaciados. Se inaugura el 4 de diciembre de	A. Ortega Ramírez (2016). «Ecos de la Antigüedad. La tradición ornamental de la Academia de San Carlos», p. 113.



	1785.	
<b>1784</b>	Remiten de Roma a la Academia los pensionados D. Joseph Guerra y D. Jaime Folch formas llenas de cuatro estatuas que habían modelado. Folch el <i>Meleagro</i> y el <i>Fauno</i> del Museo capitolino, Guerra el grupo de <i>Psiquis</i> y <i>Cupido</i> del mismo museo y el Neptuno de Villa Negroni.	Informe de Juan Pascual y Colomer, RABASF Archivo-Biblioteca 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 103.
<b>1784</b>	Ingresa en la Academia los cajones de la nave inglesa Westmorland en los que vienen algunas esculturas de pequeño tamaño. Se hace un vaciado del grupo de Baco y Ariadna. Una copia en yeso se envía a la Academia de San Carlos en Méjico.	C. Bargellini y E. Fuentes, <i>Guía que permite captar lo bello, yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916</i> , Méjico, 1989 fig. 88.
<b>1790-1791</b>	Envío de una colección de vaciados a la Academia de San Carlos en Méjico. Los lleva Manuel Tolsá.	J.M. Luzón Nogué, <i>La 246estaura de Esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y su reflejo en la Academia de San Carlos de México</i> , p.95-96
<b>1791</b>	Cortés copia en mármol los niños de Villa Pinciana. Carta de Nicolás de Azara al Conde de Floridablanca de 9 de marzo de 1791: <i>Hace más de seis meses que Cortés trabajó y acabó de mi orden dos figuras de niños copiados de los antiguos que hay en la Villa Pinciana, uno que llora y otro que ríe por haber hurtado un pájaro al primero, que son obras estimadas de todos los anticuarios por su hermosura y expresión.</i>	AHN. Estado. Roma, 1789 – 91, Leg. 3.914.

<b>1791</b>	Facundo Maria Sani pide que Panucci haga en San Ildefonso ocho ídolos egipcios, que se van a llevar a Aranjuez, catorce bustos antiguos y otras obras menores. Los moldes pueden quedar en la Academia por si fuese necesario vaciar alguno para el estudio.	Informe de Juan Pascual y Colomer 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 97-105. La carta de Sani al Consejo Moreno está en RABASF Archivo-Biblioteca 1-33-10.
<b>1793-1794</b>	José Panucci hace vaciados de La Granja de San Ildefonso.	M. J. Herrero Sanz «Los vaciados de la Galería Baja del Palacio de la Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios» <i>Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> , Nº 100-101, 2005, pp. 101-130
<b>1794</b> <b>Enero</b>	Ventura María Sani, sucesor de Facundo María Sani, pide que Panucci haga más vaciados en el Palacio de San Ildefonso, por orden del Rey.	Informe de Juan Pascual y Colomer pág. 27, RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 97.  La carta a don Bernardo de Iriarte y los borradores de la respuesta, acordada en Junta Particular de 2 de octubre están en RABASF Archivo-Biblioteca 1-33-10.
<b>1794</b>	Doña Bernarda Cepeda, viuda de Olivieri, regala los medallones con los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza en compensación por unas deudas que tenía con la Academia.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1794</b>	Edición del libro de grabados de López Enguídanos, <i>Colección de vaciados y estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibuxadas y Grabadas por Don José López Enguídanos.</i>	RABASF Archivo-Biblioteca B1386

<b>1796</b>	Se traen llenos a la Academia los moldes de las esculturas de La Granja hechos por Panucci. Son un total de 56 moldes <i>de las estatuas del cuarto bajo del Palacio de San Ildefonso</i> .	Informe de Juan Pascual y Colomer p. 28; RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1798</b>	Se pide por la Junta Particular que Panucci entregue una relación jurada de los moldes que son de la Academia y tiene en su poder. La entrega en diciembre al secretario D. Isidoro Bosarte. La Junta acuerda que se pase la información para «el inventario que está haciendo el conserje». Con este motivo Panucci proporciona la lista de esculturas que había vaciado en San Ildefonso.	Informe de Juan Pascual y Colomer 40-1-2; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 94-95.  RABASF Archivo-Biblioteca 2-40-1-2.
<b>1804</b>	Inventario de Alhajas de la Academia, incluyendo la totalidad de los vaciados. Quedan registrados los moldes de la Academia y se ordena «que el vaciador Joseph Panucci se abstenga desde ahora de formar ninguna estatua, vajos relieves etc. Por los moldes propios de la Academia; y que al mismo tiempo se formalice prontamente el inventario exacto de efectos, numerándolos del mismo modo que los demás de la Academia».	Informe de Juan Pascual y Colomer p. 23; RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 95.
<b>1804</b>	Se da orden a Panucci de que no saque vaciados de los moldes de la Academia sin autorización. La orden no se cumple ya que éste hace vaciados para Carlos IV y Manuel Godoy y la Academia no puede evitarlo.	Informe de Pascual Colomer, p. 23; RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1805</b>	Por encargo del viceprotector, el marqués de Espejo, hace Panucci un molde del <i>Antinoo</i> de Villa Albani, que estaba algo deteriorado “para precaver cualquier desgracia”	Informe de Juan Pascual y Colomer, RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1 y cuentas de 1805; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 107.

<b>1809</b> <b>Febrero</b>	Muere José Panucci.	Informe de Pascual Colomer, p.6. RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 86.
<b>1810</b>	Ingresan en la Academia los vaciados del taller del escultor D. Cosme de Acuña, elegidas por el escultor D. Pedro Hermoso. Este pintor, formado en la Academia, había sido enviado a la de San Carlos de Méjico muchos años antes. No se adaptó y llegó a amenazar con suicidarse. Estas esculturas son, posiblemente, las que el escultor tenía en su estudio en España y que pasarían a la Academis tras su muerte.	RABASF Archivo-Biblioteca 33-12-21.
<b>1811</b> <b>Junio</b>	Traslado de la colección de la Fábrica de Porcelanas de Buen Retiro consistente en vaciados y obras originales de Roberto Michel, Carlos Gricci, Juan Adan y Esteban de Agreda. La orden de traslado es dada por don Manuel Romero (ministro de Justicia en el gobierno de José Bonaparte de 1809 a 1812) y participan en estos años críticos el Marqués de Almenara y Mariano González de Sepúlveda. Recibe los vaciados el conserje Francisco Durán.  Este episodio es totalmente omitido en el informe de Pascual Colomer, redactado tres años más tarde.	RABASF Archivo-Biblioteca 33-12-21.
<b>1813</b>	José Evaristo Panucci solicita el puesto que había ocupado su padre, pero no como portero, sino como formador o vaciador. Se le nombra formalmente en noviembre. Con este motivo se encomienda a los escultores Juan Adán y Esteban Agreda que hagan un informe del taller.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 86 y 89.

<b>1815</b>	Se encarga al Bibliotecario Juan Pascual Colomer un informe sobre el Taller de Vaciados. Realiza una memoria del periodo comprendido entre 1754 y 1815 en dos partes (Antecedentes 1 o memoria y Listado o inventario de las piezas). En el informe se omite toda mención de dos episodios que tuvieron lugar durante la ocupación francesa: el traslado de las esculturas de la Fábrica de Porcelana (1811) y las del taller del escultor Cosme de Acuña, escogidas por Pedro Hermoso en marzo de 1810.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 86 con transcripción del documento.
<b>1815</b>	Continúan depositados en la Academia los moldes de las estatuas de San Ildefonso, según consta en el informe de Pascual Colomer de este año.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1815</b>	Comisión para el reconocimiento y conservación de moldes de la Academia.	RABASF Archivo- Biblioteca 5-136-4.
<b>1816</b>	Con el informe de Pascual Colomer se nombra una comisión que un año después todavía no se ha reunido.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1817</b>	Se nombra una nueva comisión para disponer el arreglo de moldes y vaciados.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1819</b>	Denuncian a unos italianos que venden yesos en la calle Barquillo.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.



<b>1819</b>	Isidro Velázquez pide que Panucci haga cuatro vasos a partir de uno que ha elegido en la Academia, para colocarlos en el catafalco que por orden del rey está haciendo en San Francisco el Grande para las exequias de la reina (Son los funerales de Isabel de Braganza).	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1823</b>	El conserje José Manuel de Arnedo informa del mal estado de las madreformas o moldes de estatuas debido a la humedad de los sótanos.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1824</b>	Se acuerda que los yesos del Antiguo se pongan a disposición de D. José Madrazo.	
<b>1826</b>	El discípulo de la Academia José Tomás pide permiso para copiar pinturas y esculturas en las Galerías de la Academia. Esteban de Agreda informa favorablemente y se le da permiso. Idénticos permisos se solicitan y son concedidos a Ignacio Garía, hijo del profesor de escultura y teniente director del Real Estudio de la Merced, a José Castellano, discípulo de Vicente López y a Tomás de la Vega.	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1828</b>	Manuel Gutiérrez, estudiante en el estudio del yeso pide permiso para acudir a las salas en vacaciones. Se concede y José Madrazo lo hace extensible a todos los alumnos que lo soliciten. Se aprueba en Junta Ordinaria de 11 de mayo de 1828.	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.

<b>1828</b>	Se encarga a José Evaristo Panucci que resane y haga inventario de los moldes y madreformas que posee la Academia por una asignación diaria de 6 reales.	Carta del Conserje José Arnedo, RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10; y Pascual Colomer en C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 108.
<b>1829</b>	D. Manuel García de la Prada dona a la Academia un vaciado en yeso de Leandro Fernández de Moratín, muerto en París un año antes, obra de Esteban de Agreda.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1831</b> <b>Enero</b>	El Conserje José Manuel de Arnedo escribe al director Martín Fernández de Navarrete quejándose que han pasado 1308 días desde que se nombró a Panucci formador con el sueldo de 6 reales diarios y el encargo de poner orden en los moldes que hay en los sótanos y no ha hecho nada. Se ofrece a hacerlo junto con Esteban de Agreda.	Carta del Conserje José Arnedo, RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1831</b>	El teniente Director Juan de Ribera pide permiso para que se vacíen cuatro o seis estatuas para el infante don Sebastián.	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1832</b>	Narciso Pascual Colomer hace una nueva memoria sobre "Antecedentes sobre la reparación y conservación de los moldes de la Academia".	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 108.
<b>1832</b>	José Evaristo Panucci coloca los moldes de la Academia que están en buen estado y hace una lista de ellos.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.

<b>1833</b>	<p>Se encargan a José Evaristo Panucci (firma José Panuchi) los vaciados de seis estatuas, entre ellas la de <i>Ganímedes que se apoya sobre un águila y un baquito con un satirillo al pie</i>, para el Infante D. Sebastián. También hace los vaciados de dos esculturas de Palacio cuyos moldes los regala a la Academia.</p> <p>Los moldes corresponden según Heras al <i>Baco del Sátiro y al Ganímedes</i> del Museo del Prado (E-35)</p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca, Junta Particular de 6 de abril de 1833, 1-16-43.</p> <p>RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 108.</p>
<b>1833</b>	<p>Panucci agradecido por habérsele hecho <i>dependiente</i> de la Academia regala un molde nuevo hecho del original del <i>Castor y Polux</i> (Grupo de San Ildefonso) y un vaciado armado, para suplir el que tiene la Academia; también un torso colosal del <i>Pasquino</i> y tres cabezas antiguas.</p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1; C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 108.</p>
<b>1841</b>	<p>Sabino de Medina pide que se le autorice llevar a su estudio la escultura de la <i>Ninfa Euridice</i>, que había mandado en yeso desde Roma, a fin de ejecutarla en mármol. Se autoriza, pero debe devolverla lo antes posible y en perfecto estado <i>sin ninguna imperfección ni quebranto</i>.</p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca 1-33-10.</p>
<b>1841</b>	<p>Los herederos del académico de mérito Blas de Ametller hacen entrega, por legado testamentario, de un busto de <i>Aulo Vitelio</i> en mármol.</p>	<p>RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.</p>

<b>1844</b>	Solicitud de D. Vicente Albiol para que el formador José Panucci haga copias de una serie de estatuas que enumera a fin de llevarlas a la Sociedad de Amigos del País de Asturias: <i>Fauno de los Platos, Venus del Baño, Venus de Médicis, Grupo de Psiquis y Cupido, y Lucha de Florencia; y las cabezas de Ganimedes, Pirro, Niobe y Alejandro.</i>	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1850</b>	El 11 de enero de este año el académico de número Félix Saga regala las dos figuritas de mármol que representan un <i>Niño con un pájaro</i> y una <i>Niña con un nido</i> . Se hicieron vaciados de las dos.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1851</b>	Atendiendo a la solicitud de don Juan Salomón, se hace un envío de estatuas de yeso a la Escuela de Manila: <i>Lucha de Florencia, Niño sacándose la Espina, Venus sobre el Delfín, Venus de Medici, Apolo del Belvedere, Baco del Museo</i> , 48 extremos y seis cabezas.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1851</b>	Salvador Domingo Garcés, de la Coruña, pide se le faciliten vaciados.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1851</b>	Ingresa por donación real, el <i>Hermes de Thorwaldsen</i> con el original que se conserva en el Museo del Prado, comprados por el embajador en Copenhague Leopoldo Augusto de Cueto, y el <i>Apoxiomeno</i> recién descubierto en Roma.	
<b>1852</b>	Ginés Noguera solicita permiso para copiar algunas estatuas sin especificar (en nota al margen se indica que es recomendado de don Federico).	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.

<b>1852</b>	Adquisición de ocho yesos al Museo Real de París, entre ellos la <i>Afrodita de Milo</i> , <i>Diana de Gabies</i> y <i>el Niño de la Oca</i> ...	
<b>1853</b>	El papa Pío IX regala varios vaciados arquitectónicos: cornisa de la Basílica Ulpia, casetones de San Juan de Letrán.	
<b>1861</b>	Solicitud para hacer una serie de vaciados con destino a la Escuela de Bellas Artes de Valladolid.	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1861</b>	Permiso para hacer vaciados para el Real Museo de Escultura de Berlín. Tramita la solicitud Emil Hübner: <i>Baco apoyado sobre un estípite</i> , <i>Fauno del Cabrito</i> , <i>Mercurio sin brazos</i> , <i>bustos de Solón</i> , <i>Aristides</i> , <i>Hipócrates</i> , <i>Augusto Joven</i> y <i>un niño</i> .	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1862</b>	Se pide permiso para sacar vaciados para la Academia de Granada.	RABASF Archivo-Biblioteca, 1-33-10.
<b>1862</b>	El vaciador de la Academia José Evaristo Panucci restaura los vaciados grandes de Velázquez y vuelve a pintarlas. En mayo de 1862 se pagan 600 reales de vellón a José Panucci por la «restauración y pintado de las dos estatuas que se hallan colocadas en el portal conocidas con el nombre de <i>Flora</i> y <i>Hércules Farnesio</i> »	C. Heras, <i>Academia</i> , 88, 1999, p.83; RABASF Archivo-Biblioteca, 5-22-4.



<b>1862</b> <b>Junio</b>	Se pagan 200 reales de vellón a Panucci por la «compostura y blanqueo de varias estatuas» que adornan la escalera principal de la Real academia. En septiembre se le abona el resto de la cuenta por la «compostura», 448 reales de vellón.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-22-4.
<b>1863</b>	Solicitud de esculturas para la Escuela de Bellas Artes de Valencia.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1863</b>	Se nombra una comisión para el Taller de Vaciados, pero no se reúne ni una sola vez. La componen Pérez, Ríos, Cámara y Colomer.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1865</b>	D. Valentín Martínez de la Piscina regala a la Academia el vaciado de un busto de su tío, el escultor Esteban de Agreda (muerto en 1841). Es obra de José Álvarez Agreda (1759 – 1841) que fue nombrado director de la Academia en 1831.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1866</b>	Correspondencia de Severo Catalina con el Museo Británico interesándose por los vaciados de las esculturas del Partenón.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1868</b>	Se piden vaciados para la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba: <i>Apolino, Venus de Medici, Fauno de los Plátanos, Fauno del Cabrito y Anatomía</i> .	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1869</b>	Julián Delgrús, director de escultura de la Granja solicita varios vaciados parciales de esculturas, posiblemente para reparar las que tienen.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.

<b>1869</b>	Solicitan esculturas para la Escuela Superior de Bellas Artes de Zaragoza.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1869</b>	Solicitan vaciados para la Escuela de Bellas Artes de Sevilla: <i>Gladiador Combatiendo, Fauno de Fidias, Discóbolo en acción, cabezas de Roma y de Ariadna.</i>	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1871</b>	Se nombra una nueva comisión para ver el estado de los moldes y la situación del Taller: La componen Sabino de Medina, Gato de Lema y Ponciano Ponzano.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1871</b>	La nueva comisión decide que se saquen vaciados de los <i>Ídolos</i> de San Ildefonso, de los que hay moldes, pero que nunca se han hecho. Son los <i>ídolos</i> perdidos de la Villa Adriana que, al parecer se trasladan a los jardines de Aranjuez.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1871</b>	Ponciano Ponzano elabora un catálogo dibujado de las esculturas en yeso que posee la Academia, con indicación de la fecha en que se incorporan. Un grupo son las que había en 1794 en el catálogo de López Enguídanos, otro grupo son las ingresadas con posterioridad a esa fecha, entre las que figuran algunas de La Granja, un tercer grupo son las adquiridas en 1840 en París (en realidad fueron compradas en 1852) y las adquisiciones más recientes.	RABASF Archivo-Biblioteca, 136-4-05.
<b>1871</b>	La Academia de Bellas Artes de Cádiz pide a través de la Dirección General de Instrucción Pública, que se le presten los moldes para sacar vaciados (se deniega porque son moldes muy antiguos y delicados). Se sugiere que Panucci haga los vaciados que necesiten.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.

<b>1871</b>	A instancias de Juan Valera se regala una importante colección de yesos a la Academia de Lisboa. En total son 24 esculturas.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1871</b>	Muere el escultor D. José Piquer y Duart y en su testamentaria lega a la Academia los vaciados en yeso de las siguientes obras suyas: <i>San Jerónimo, Busto de D. Juan Nicasio Gallego, busto de D. José María Queipo de Llano (conde de Toreno), busto de D. Evaristo San Miguel y Valledor, D. Francisco Javier Castaños, D. Pedro José Pidal y Carniado (marqués de Pidal), D. Alejandro Mon, D. Eugenio Lucas, D. Juan Meléndez Valdés, Prometeo.</i>	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1872</b>	Se crea una nueva comisión para estudiar la situación del Taller de Vaciados y proponer normas de funcionamiento. Por enfermedad y/o renuncia de los anteriores académicos, Ponciano Ponzano y Bellver son las personas que se ocupan más directamente del taller en estos años.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1872</b>	El Conservatorio de Artes de Madrid pide que el vaciador de la Escuela pueda sacar algunos vaciados de la galería de Yesos de la Academia. Se accede, pero bajo la supervisión de los miembros de la Comisión encargada de ordenar el Taller de vaciados: <i>Venus de Medicis, Fauno de los Plátanos, Fauno del Cabrito y el Apolono. Hacen los vaciados José Vallejo, Germán Hernández y Juan Figueras, bajo la supervisión de Ponciano Ponzano.</i>	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.

<b>1873</b>	Se aprueban los nuevos estatutos de la Academia.	
<b>1874</b>	<i>La Comisaría del Parque de Madrid (el duque de Fernán Núñez) pide que Juan Fernández Faber haga un vaciado de «la estatua del Antinoo, que vulgarmente se llama el Ídolo Egipcio» para restaurar la Fuente Egipcia del Parque.</i>	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1874</b> <b>Abril</b>	El académico Elías Martín presenta un escrito a la Academia en nombre del escultor Felipe Moratilla, que residía en Roma, ofreciendo el busto de Narciso Pascual Colomer.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1874</b> <b>Agosto-septiembre</b>	D. Vicente López y Terrán presenta a la Academia el busto en mármol de su padre el pintor Bernardo López y Piquer hecho por el escultor José Piquer y Duart.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1876</b>	El director interino del Museo del Prado, José Gragera, solicita permiso para que el formador Cristóbal Luquesi saque un vaciado del <i>Pasquino</i> a fin de colocarlo en una hornacina a la entrada meridional.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1876</b>	Se aprueba el Reglamento del Taller de vaciados, de acuerdo con los Estatutos de 1873. Por primera vez se acuerda formar una <i>galería reservada</i> para colocar en ella las piezas más antiguas que no hubiesen sufrido restauraciones <i>poco hábiles</i> .	C. Heras, <i>Academia</i> 90, 2000, p. 109.  Junta Ordinaria del 16 de mayo de 1876.
<b>1877</b>	Creación del Museo de Reproducciones Artísticas. Se restauran el 6 de enero de 1881 en el Casón del Buen Retiro	Real Orden del 31 de enero de 1877. Almagro, M.J. (2000), Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte Clásico.

<b>1877</b>	Prosper D'Espinay regala desde Roma el busto semi-monumental de Mariano Fortuny en bronce y lo remite Casado del Alisal. Se le nombra Académico correspondiente en Roma. Hay un busto en terracota de Déspinay en el Museo Nacional del Prado	RABASF Archivo- Biblioteca, 5-422-1.  Azcue, L. <i>Fortuny (1838-1874)</i> . Museo Nacional del Prado, 2017, pp. 360-361.
<b>1878</b>	Se limpia el Taller y se tiran moldes que están inútiles.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1878</b>	Se inicia el libro de actas de la Comisión del Taller de Vaciados, que va a mantenerse durante dos años hasta 1880.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1879</b>	La Comisión hace una propuesta de obras en el Taller de Vaciados y adjunta un presupuesto.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1879</b>	El escultor Carlo Nicoli de la Academia de Carrara regala el busto de <i>Sabino de Medina</i> .	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1880</b>	La Comisión accede al envío de un pedido de vaciados para Valencia.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1885</b>	En enero de este año, a través del Marqués de Molins, el escultor Johannes Eduard Müller regala a la Academia el vaciado de un grupo representando un sátiro y una ninfa.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.

<b>1889</b> <b>9 de diciembre</b>	Juan Facundo Riaño regala un vaciado del busto de <i>Diocleciano</i> y otro de <i>Faustina</i> sacados de los que hay en el Museo del Prado.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1891</b> <b>Enero</b>	Ricardo Bellver dona un vaciado en yeso del retrato que había hecho en su juventud de su padre D. Francisco Bellver y Collazos, pintado para que parezca «terra-cuitte».	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1891</b> <b>23 de noviembre</b>	Las hermanas del académico electo y arquitecto José Segundo de Lema, donan a la Academia ochenta y cuatro modelos arquitectónicos vaciados en yeso.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1893</b> <b>Mayo</b>	Damian Fremient regala un vaciado en escayola de un perro herido que ha estado en la exposición del Palacio de la Industria y de las Artes de Madrid.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.
<b>1894</b>	Se aprueba un Reglamento de la Galería de Escultura y Taller de Vaciados.	RABASF Archivo-Biblioteca, Actas de la Comisión 2-40-1.
<b>1894</b>	Toma posesión como formador Lucas Bartolozzi. Sucede a Trilles. Firma su conformidad en el Reglamento del Taller de Vaciados.	RABASF Archivo-Biblioteca, 2-40-1.
<b>1910</b>	En académico de número D. José Esteban Lozano regala a la Academia un busto que cree representa al torero Francisco Montes (Paquiro), obra de su maestro José Piquer y Duart.	RABASF Archivo-Biblioteca, 5-422-1.



<b>1932</b>	Entra como formador Alberto Sánchez sucediendo a Benito Bartolozzi. Benito Bartolozzi sucedió a su padre en la Academia como jefe del taller de reproducciones. Ya antes de morir don Lucas, Benito renovó el taller y al tanto de las novedades artísticas europeas, a las clásicas figuras griegas y romanas se unieron tanagras, vasos bizantinos, bajorrelieves renacentistas, gárgolas y tallas medievales, en algunos casos utilizadas como modelos por su hermano. Silvio Lago, "La escultura decorativa. Benito Bartolozzi", <i>La Esfera</i> , 258 (2-XI-1918).	RABASF Archivo-Biblioteca, 6-96-1, Informe de Juan Luis Vasallo de 11 de mayo de 1979.
<b>1968</b>	Se retira Alberto Sánchez y se le concede solemnemente la Medalla del Mérito en el Trabajo.	RABASF Archivo-Biblioteca, 6-96-1, Informe de Juan Luis Vasallo de 11 de mayo de 1979.
<b>1973</b>	A propuesta de Juan Luis Vasallo se ensaya hacer figuras en poliéster. Se experimenta por vez primera con la figurita de Minerva que había en el Salón de Sesiones. Se hicieron 59 copias.	RABASF Archivo-Biblioteca, 6-96-1, Informe de Juan Luis Vasallo de 11 de mayo de 1979.
<b>1978</b>	Se vacía en poliéster una copia del Antinoo del Museo del Prado para un cliente particular, con autorización del director del Museo, Sr. Salas. Es uno de los primeros experimentos con estos nuevos procedimientos.	RABASF Archivo-Biblioteca, 6-96-1, Informe de Juan Luis Vasallo de 11 de mayo de 1979.
<b>1979</b>	En respuesta a un escrito del tesorero, crítico con la situación del Taller de Vaciados, Juan Luis Vasallo hace un informe detallado de la situación por la que atraviesa y rebate una parte de los planteamientos expuestos.	RABASF Archivo-Biblioteca, 6-96-1.

<b>1982-83</b>	El escultor Eduardo Zancada restaura y patina el <i>Hercules</i> y la <i>Flora</i> , reponiendo un dedo del pie izquierdo en el primero y un dedo de la mano izquierda en la segunda.	C. Heras, <i>Academia</i> , 88, 1999, p. 83.
<b>1982-83</b>	<b>1982-83</b> Miguel Ángel Rodríguez repara y patina el <i>Germánico</i> .	C. Heras, <i>Academia</i> 88, 1999, p. 85.
<b>1985</b>	Redacción del Reglamento de Taller de Vaciados.	RABASF Archivo-Biblioteca 5-100-4
<b>1989</b>	Reproducción del <i>Ángel Caído</i> de Ricardo Bellver en resina de poliéster y fibra de vidrio, por la escuela del Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando.	Pérez, A. et al. (2010) «Los Bellver y su obra gráfica y escultórica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid». <i>Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> , Nº. 110-111. Pp. 167-170.
<b>1988-1990</b>	Se crea una Escuela Taller por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social con cargo al Fondo Social Europeo. Se hacen prácticas de restauración con yesos antiguos.	RABASF Archivo –Biblioteca 8-3-1
<b>1995</b>	Miguel Ángel Rodríguez repara y patina la <i>Cleopatra (Ariadna)</i> .	C. Heras, <i>Academia</i> , 88, 1999, p. 86.
<b>1998</b>	El escultor, Eduardo Zancada, y el vaciador de la Academia, Miguel Ángel Rodríguez, presentan e inician un proyecto de restauración de 23 de los vaciados.	
<b>2001</b>	Comienza el proyecto de conservación y restauración de la colección de yesos de la Real Academia de San Fernando a cargo de Judit Gasca, Ángeles Solís y Silvia Viana.	RABASF Archivo-Biblioteca 7-278-1.

<b>2003</b> <b>Octubre</b>	Primer Simposio Internacional sobre colecciones europeas de vaciados, organizado por la Fundación de Estudios Romanos, celebrado en el Museo Arqueológico Nacional.	
<b>2005</b>	Se hacen gammagrafías de un cierto número de vaciados 264estaura su estructura interior. Entre ellas el <i>Hércules Farnese</i> , <i>Flora Farnese</i> , <i>Ariadna</i> , <i>Hermes Loghios</i> , <i>Sátiro en reposo</i> , y varias de las consideradas más antiguas.	
<b>2005</b>	Judit Gasca, Ángeles Solís y Silvia Viana 264estaurant, entre otras obras, la <i>Ariadna</i> y el <i>Hermes Loghios</i> traídos por Velázquez, en el marco de un programa de recuperación de los yesos más antiguos de la Academia.	
<b>2005</b>	European Unión Prize for Cultural Heritage. Medalla Europa Nostra por la restauración de la colección de yesos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.	

## CONCLUSIONES

A través de las intervenciones de conservación-restauración en numerosas obras, así como del estudio material y de los documentos bibliográficos y de archivo de la colección de esculturas en yeso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, hemos podido llegar a un profundo conocimiento sobre un campo relativamente desconocido como es el de los vaciados que se utilizaron tanto como elementos decorativos, cuando no era posible adquirir los originales, como modelos de aprendizaje artístico. El análisis de estas colecciones, desde el punto de vista histórico y de su naturaleza material, es esencial para su adecuada conservación y restauración.

Entre los logros de esta investigación cabe destacar los que se citan a continuación.

En primer lugar, reconocer la importancia de este tipo de colecciones a lo largo de la historia y hasta la actualidad, a la vez que comprender la evolución del gusto en Europa a través de los modelos en yeso. La colección, como hemos constatado, comprende obras en yeso realizadas desde el siglo XVII, muchas del XVIII y un pequeño número del XIX. Se ha podido documentar tanto el momento de su manufactura, como el cambio que han sufrido a lo largo del tiempo los vaciados de tres siglos en los que el concepto y la motivación para hacerlos fueron, como hemos visto, muy diferentes.

En general, las colecciones de vaciados en yeso que se han formado históricamente en los países europeos han respondido a estímulos similares y se han visto condicionadas por idénticas circunstancias. En ellos, se distinguen aquellas copias de esculturas famosas que son encargadas para la decoración de palacios reales y aquellas otras galerías que se van formando en torno a las academias primero, y más tarde impulsadas por los museos de reproducciones y los centros de enseñanza. Son dos momentos y constituyen dos tipos de colecciones muy diferentes.

Hemos constatado cómo las colecciones de las academias y la decoración de palacios y mansiones en los siglos XVII y XVIII, se nutren de copias hechas en las principales colecciones italianas. Esta circunstancia da un carácter muy definido a las galerías en las que la ausencia de esculturas griegas se sustituye por especulaciones winkelmanianas en la mayoría de los casos. Visto así, la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pertenece claramente al período primero y más antiguo. De ahí la manifiesta rareza de la colección por la escasez de ejemplos similares en Europa.

Analizando la formación histórica de la colección hemos visto que estamos ante una colección de vaciados que -empleando la expresión que a menudo encontramos en los documentos de adquisición- solamente podía poseer un rey. Se ha tenido por ello la oportunidad de estudiar, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, una variedad de vaciados que no se encuentran fácilmente en otras galerías de Europa. Estas obras facilitan una abundante información sobre la copia y su uso en los siglos XVII y XVIII principalmente. Por otra parte, los yesos de la Academia de San Fernando han sobrevivido a circunstancias muy difíciles. Ello ha permitido estudiar la repercusión de la galería de escultura de la Academia en la creación de otras Reales Academias y en la formación de muchas generaciones de artistas y, circunstancialmente, han sido objeto de una sistemática recuperación en los últimos veinte años en la que hemos tenido la oportunidad de participar.

En segundo lugar, se han podido reunir de forma sistemática los fondos documentales que complementan el conocimiento general de las diversas colecciones originarias y sus vicisitudes, tales como los inventarios y las testamentarías; los contratos y las facturas, que ayudan a trazar no solamente la historia de sus procedencias sino también las intervenciones realizadas en ellas, llegando incluso a identificar a los autores de las mismas por el uso de determinados materiales y procedimientos. Es el caso de escultores como Felipe de Castro, Juan Domingo Olivieri y Juan Pascual de Mena, y de formadores como la familia Panucci, junto con las relaciones de traslados, las publicaciones y otros documentos que nos han permitido conocer una gran cantidad de datos acerca de cada una de ellas.

De especial interés ha sido la documentación adicional a la que posee el propio archivo de la Real Academia y que está parcialmente localizada en el Archivo General de Palacio, el Archivo de la Embajada de España en la Santa Sede y el Archivo de Estado de Roma, donde se conserva gran parte de la información relativa a las esculturas antes de formar parte de la colección de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

A lo largo de esta investigación se han podido establecer unas fechas significativas para la formación e historia de la colección de yesos de la Academia. A través de los documentos de archivo y de las publicaciones existentes, se ha elaborado una tabla cronológica que comienza en 1650, momento en el que Diego Velázquez contrata con el escultor Girolamo Ferreri la elaboración de tres vaciados en yeso de esculturas del Príncipe Borghese. Son el *Gladiador Borghese*, el *Sileno con Dionisos niño* (llamado entonces *Saturno*) y el *Hermafrodita sobre un colchón*. La tabla cronológica concluye en 2005, con la concesión de la medalla Europa Nostra, de la European Union Prizes for Cultural Heritage, por la conservación y restauración de la colección de yesos históricos de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando. En 2004 este trabajo fue también reconocido con el Premio Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Educación y Cultura de España.

Con esta información hemos podido indagar en la variedad de talleres de donde proceden las esculturas y la evolución en las técnicas de fabricación. Es el caso, por ejemplo, de la minuciosa descripción técnica en los contratos notariales de Velázquez.

Otro tanto ocurre con los datos de fabricación del taller de Portici, en Nápoles, origen de las obras enviadas a Carlos III, o el taller de Bartolomeo Cavaceppi, donde Anton Raphael Mengs adquiere los modelos.

Se ha podido evaluar también la incidencia de los hechos históricos que han sido determinantes para el estado de conservación de las obras, tales como el incendio del Alcázar en 1734, los sucesivos traslados a la Casa de la Panadería y de ahí a su sede actual en la calle Alcalá, los años de la guerra civil y la remodelación del edificio en los años setenta entre otros. Algunos de estos hechos documentados históricamente han dejado huella en determinadas obras.

Por otra parte, la caracterización de los materiales empleados en los diferentes vaciados de la colección, mediante los datos morfológicos, cristalográficos y químicos han contribuido a determinar el origen y las zonas de intervención de las esculturas en yeso. La presencia y distribución de los elementos traza ha llevado a distinguir claramente los yesos investigados, tanto los empleados en la fabricación de los vaciados, como los usados en las sucesivas intervenciones posteriores. Con los datos obtenidos se ha podido, por tanto, identificar e individualizar las esculturas pertenecientes a cada colección, así como la fecha y forma de ingreso en la Academia. Tanto las técnicas como los procedimientos empleados en los talleres han sido decisivos para su catalogación y cronología. No olvidemos que los mismos vaciados llegaron a la colección en distintos momentos y con diversa procedencia, como el *Claudio Marcelo*, el *Fauno Caetani*, el *Sileno con Dionisos niño*, y el *Laocoonte*, y muchos de ellos fueron nuevamente reproducidos por los formadores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Por otro lado, el estudio con métodos analíticos de los materiales que conforman los yesos ha determinado la composición del yeso y sus características singulares, si contienen algún aglutinante, aditivo retardador o acelerador del proceso de fraguado o, también, si se ha aplicado alguna sustancia como agente protector. Hemos comprobado, por ejemplo, como la estación del año condiciona el uso o no de aditivos, que a su vez confirma los datos obtenidos a través de los documentos sobre el momento de su fabricación. O el espacio que ocuparon las esculturas en algún momento de su historia, que explica el uso de tratamientos de protección en aquellas que se encontraban a la intemperie.

El análisis de los estratos de pintura del yeso nos ha confirmado si alguna de las capas es original o si ha sido dada con posterioridad a su manufactura. Se ha podido concluir que, salvo contadas excepciones de época más reciente, todas y cada una de las esculturas de la colección fueron originariamente encargadas y fabricadas con el fin de destacar la blancura de la superficie del yeso. Únicamente, y al no contar con sistemas efectivos de limpieza, comenzaron a superponer diversas capas de pintura para ocultar la suciedad provocada por el carbón de los braseros, el sebo de los candilones, el grafito usado en las aulas y, los aceites y jabones usados como desmoldeantes para las copias.

La información obtenida mediante la estratigrafía ha hecho posible, dependiendo del pigmento y tipo de aglutinante utilizado, acercarnos a la época de su



intervención con carácter restaurador. Los tipos de análisis que mejores resultado han dado para los objetivos previamente marcados han sido la microscopía óptica por reflexión y transmisión con luz polarizada (MO), la microscopía electrónica de barrido y energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX), la cromatografía en fase gaseosa/espectrometría de masas, la cromatografía en fase líquida, la difracción de rayos X y la espectroscopía de refracción infrarroja. Así ha sido posible identificar, por ejemplo, el primer tratamiento de carácter «preservativo» del que hablan los documentos de archivo, aplicado por Felipe de Castro y Corrado Giaquinto en el patio de la Casa de la Panadería a la *Cleopatra*, el *Hércules* y la *Flora Farnese*. Y también, la evolución de los procedimientos pictóricos desde el siglo VII al siglo XX en España según encontramos capas de pintura aplicadas al óleo, al temple o acrílicas, así como el uso de pigmentos como el blanco de plomo, de zinc o de titanio.

Para la determinación de los procedimientos y materiales usados en las estructuras internas han dado excelentes resultados los estudios gammagráficos. Es precisamente en el estudio de estas estructuras de las obras donde se aprecian sensibles diferencias entre los talleres: desde el hueso empleado por los formadores italianos o el bronce del taller de Portici en algunas obras enviadas a Carlos III, pasando por el hierro y la madera de los talleres españoles, hasta el uso generalizado de la caña, la estopa o la arpillera en fechas relativamente recientes. De este modo, ha sido posible determinar aquellos vaciados que, aunque fabricados en Italia, fueron formados posteriormente en Madrid ya sea por escultores y vaciadores italianos, como es el caso de Girolamo Ferreri que acompaña a Velázquez de vuelta a Madrid con las esculturas para el Alcázar, o por escultores como Juan Pascual de Mena y formadores como la familia Panucci.

De la misma manera, se han podido establecer los factores de alteración que han sido determinantes en su actual estado de conservación. Son factores íntimamente ligados a las condiciones de traslado, a los accidentes cotidianos derivados de su uso como material de enseñanza, del deficiente almacenamiento desde el momento en que las esculturas en yeso dejan de cumplir su función didáctica, las intervenciones con carácter restaurador más o menos afortunadas y también a la contaminación ambiental, la humedad relativa y los agentes biológicos derivados de ésta.

El conocimiento de los tratamientos históricos aplicados a los yesos y que ocultan la superficie plástica original de los mismos, así como los criterios que a lo largo de casi tres siglos han caracterizado la restauración de escultura en España, han sido fundamentales para diseñar un nuevo sistema específico de limpieza patentado para ello y poder definir criterios acordes con la normativa actual y las características singulares de esta colección. Al mismo tiempo, ha sido posible elaborar unos patrones documentales y técnicos de utilidad en otras colecciones como es el caso de la del Victoria and Albert Museum, del British Museum, del antiguo Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, de la Universidad de Sevilla o la Academia de San Carlos en México, entre otros.

Por último, a través de dos casos de estudio como el *Sileno con Dionisos* niñoyel *Hermes Loghios*, se presentan los procesos tanto técnicos como de naturaleza

documental aplicados actualmente a la conservación y restauración de la colección de yesos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Todos estos estudios han servido para tener un conocimiento mucho más amplio del hasta ahora existente en cuanto a la conservación y restauración de las colecciones de yesos y en particular de la colección de la Academia de San Fernando.

La investigación llevada a cabo ha abierto, a su vez, nuevas líneas de trabajo. Como ya hemos visto, son muy escasas las obras incorporadas en el XIX, porque será el Museo de Reproducciones artísticas, con otros modelos y otros gustos, el que tome la antorcha de lo que había sido durante más de siglo y medio la institución encargada de las enseñanzas artísticas.

El siguiente capítulo de este trabajo será algún día el estudio del extinguido Museo de Reproducciones Artísticas, y los pocos vaciados del siglo XIX que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, casi todos ellos de carácter arquitectónico y realizados en sucesivas campañas por España, de gran valor documental y base fundamental en la enseñanza académica. También cabe destacarlas reproducciones de las esculturas halladas en las excavaciones de Delfos y Olimpia, o las del Partenón. Durante todo el siglo XIX la parte más significativa será el papel desempeñado por los grandes museos europeos como Londres (British Museum), Berlín (PergamonMuseum) y París (Museo del Louvre) en la provisión, comercio y distribución de vaciados en los siglos XIX y XX. El Museo de Reproducciones Artísticas, unido desde sus orígenes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, incrementó en gran manera la colección de vaciados con adquisiciones en los principales museos del mundo.



*Hércules Farnese. Colección Velázquez. ©RABASF.*

## BIBLIOGRAFIA

- Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de San Fernando: celebrese el día 13 del mes de Junio de 1752, siendo su Protector Joseph de Carvajal y Lancaster, Madrid, en casa de Antonio Marín, 1752. Secretaría, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, «Libros de cuentas del Taller de Vaciados (1879-1899)».*
- ÁGUEDA VILLAR, M. (1983). «Mengs y la Academia de San Fernando», En *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, vol. II. Oviedo.
- ALMAGRO, M.J. (2000). «*Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del arte clásico*», Ministerio de Educación y Cultura.
- AUGUSTIN, R. F. G., ALMADA, A. N., SOUZA, V. T. and SILVA, J. C. (2015). «As réplicas em gesso das obras do mestre aleijadinho: um trabalho de conservação e restauração», em *Boletim do CEIB*, v. 19, p. 1-5.
- ALONSO RODRÍGUEZ, C. (2016). «Yesos del Museo Herculano para Carlos III: la copia y su valor en la difusión de las antigüedades». En *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, pp. 64-75
- ALONSO RODRÍGUEZ, C. (2013). «Los vaciados de la Villa de los Papiros de Herculano como relectura». En *La Villa de los Papiros*, pp.121-137. Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Casa del Lector.
- ALONSO RODRÍGUEZ, C. (2007). «Salvados del fuego: los vaciados de Velázquez en la Casa de la Escultura y en la Casa de la Panadería», en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, pp. 161-172.
- ALONSO RODRÍGUEZ, C. (1993). «Las excavaciones arqueológicas en el siglo XVIII: El descubrimiento de las ciudades de Herculano, Pompeya y Estabia», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, no. 3, pp. 205-214.
- ALONSO RODRÍGUEZ, C. (2005). «Vaciados del siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 100, pp. 25-64.
- ALONSO RODRÍGUEZ, C. (2003). «La colección de antigüedades comprada por Camilo Paderni en Roma para el rey Carlos III», *Iluminismo e Illustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, pp. 29-46. Roma.
- ARREDONDO, F. (1967). *Estudio de materiales II. El yeso*, Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento (Madrid), 5ª ed.
- ASSOCIATION POUR LE COLLOQUE INTERNATIONAL SUR LE MOULAGE (1988). *Le Moulage. Actes du colloque international*. 10-12 avril 1987.



- AZCÁRATE, I., DURÁ, V., FERNÁNDEZ AGUDO, M.P., RIVERA, E. and SÁNCHEZ DE LEÓN, M. A. (1994). *Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753 -1808)*. Madrid.
- AZCUE BREA, L. (1994). *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: catálogo y estudio*, Madrid.
- AZCUE BREA, L. (1992). «Protagonismo de los escultores Olivieri y Castro en los inicios de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 75, pp. 369-388.
- AZCUE BREA, L. (1986). «Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 62, pp. 257-328.
- AZCUE BREA, L., (1991). «Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: La Dinastía Pagniucci». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 73, pp. 399-428.
- BARALDI, P., CANNALIRE L. AND MARIA COLOMBINI, M.P. (2009). «A Scientific and Historical Investigation of Italian Scagliola», en *Studies in Conservation*, Vol. 54, No. 1, pp. 23-34. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. <http://www.jstor.org/stable/27867062> [Recuperado el 18-07-2018].
- BARATTA, G. (2010). «Le copie in gesso: appunti sul loro valore nel tempo», en *Actualidad de los clásicos*. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas "Vicentina Antuña in memoriam", Editorial UH/Grupo de Estudios Helénicos, La Habana, 2010, pp. 597-603
- BARBERINI, M.G. y GASPARRI, C. (1994). *Bartolomeo Cavaceppi, Scultore romano, 1777-1779*. Roma.
- BARBANERA, M., (2005). «Il Museo dei Gessi" di Roma e l'Archeologia classica in Italia tra Ottocento e Novocento». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° 100-101, 2005, pp. 197-216
- BARGELLINI, C., FUENTES, E. (1989), *Guía para captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. México.
- BARTSCH, T., BECKER, M., BREDEKAMP, H., SCHREITER, C. (2010). «The Originality of copies. An Introduction», en *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike, Transformationen der Antike*. Berlín .
- BAUDRY, M. T. (1978). *La sculpture: principes d'analyse scientifique. Méthode et vocabulaire*. Ministère de la Culture. París.
- BÉDAT, C. (1970). «Veintinueve dibujos del escultor Felipe de Castro (+ 1775)», en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 31, pp. 33-53.
- BÉDAT, C. (1971). *El escultor Felipe de Castro*. Instituto Padre Sarmiento, Santiago de Compostela.
- BÉDAT, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística de la*

*España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BELTRÁN FORTES, J., MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L., eds. (2015). *Yesos. Gipsoteca de la Universidad de Sevilla: recuperación de la colección de vaciados*. Antigua Real Fábrica de Tabaco, ed. 1ª, 2015. CICUS- Universidad de Sevilla.

BELTRÁN FORTES, J., MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2015). “Los vaciados de yesos en Sevilla. Un recorrido histórico”, en *Yesos. Gipsoteca de la Universidad de Sevilla. Recuperación de la colección de vaciados de la antigua Real Fábrica de Tabaco*, pp. 38-71.

BELTRÁN FORTES, J. (2001). «La escultura clásica en el coleccionismo erudito de Andalucía (siglos XVII-XVIII)», en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, pp.143-171. Museo Nacional del Prado.

BELTRÁN FORTES, J. (2009). “Del coleccionismo de antigüedades al museo público”, en *La musealización del patrimonio*, pp. 11-34. Universidad de Huelva.

BERMÚDEZ SÁNCHEZ, C.; MARTÍNEZ VILLA, A.; RÍO ALMAGRO, A. (2001). «El Yeso: técnica, deterioro y tratamiento. El caso de El Cortejo de los Reyes Católicos en la Rendición de Granada». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 35, pp. 64-68. [<http://hdl.handle.net/10481/37108>]

BESQUES, S. (1986). «La collection de moulages de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et le musée des Monuments Antiques», en *La sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*. Paris, pp 51-59.

BIEBER, M. (1977). *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York University Press.

BLANCO DOMÍNGUEZ, M. and TORTAJADA HERNANDO, S. (2013). «Cleaning plaster surfaces with agar-agar gels: evaluation of the technique». *Ge-conservación*, pp. 111-126. Disponible en: <<https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/153>>.

BLUNT, A., (1995). «Poussin, Cartas y consideraciones en torno al arte». Madrid.

BOLAÑOS, M. (2013). «Bellezas prestadas: La Colección acional de Reproducciones Artísticas», en *Culture & History Digital Journal*, vol. 2, n.o 2, CSIC, Madrid. Disponible en <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.025> [3-2015].

BOLAÑOS, M. (2013). *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura*. Catálogo del museo. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Primera edición. Madrid: Secretaría General Técnica.

BONET CORREA, A. (2016). «Formación y semblanza de un artista neoclásico: el periodo de aprendizaje académico de Manuel Tolsá en España». En *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, pp. 100-109.

BONET CORREA, A. (1993). *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Alianza Editorial, Madrid.

BRASSIER, C. (1987). «La technologie du moulage dans la conservation des biens culturels», en *Le moulage. Actes du colloque international*, Paris, 1987.

CALVO MANUEL, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Ediciones del Serbal. Barcelona.



- CALVO MANUEL, A. et alii. (2016). Terminología básica de conservación y restauración del Patrimonio Cultural 2. Español - Inglés - Francés - Italiano - Alemán, disponible en pdf online en E-Prints Complutense [2-2016].
- CARRADORI, F. (1802). «Istruzione Elementare per gli Studiosi di Scultura». Firenze.
- CASO, J. (1986), «Alors, on ne jette plus?», en *La sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*. París, pp. 18-21.
- CAVEDA NAVA, J. (1867). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Madrid, Imprenta Manuel Tello.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800). *Diccionario historico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. En la imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800. Publicado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- CELLINI, B. (1731). *Due trattati di Benvenuto Cellini, scultore fiorentino: uno dell'oreficeria, l'altro della scultura*. In Firenze: Nella stamperia di S.A.R.
- CERVERA VERA, L. (1988). «Nuevas noticias sobre el origen y establecimiento de la Real Academia de las tres nobles artes de pintura, escultura y arquitectura en Madrid (1741-1744)». *Academia*, no. 66, pp. 151-196.
- CONTENTO, R. (1995). «Formación del buen gusto», en *Formación del buen gusto: dibujos de pensionados en Roma (1752-1786)*, pp. 23-50.
- CREMONESI P. (2013). «Rigid Gels and Enzyme». En, Mecklenburg, M., Charola, E. y Koestler, R. (eds.), *New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the cleaning 2010 International Conference*. Universidad Politécnica de Valencia and Museum Conservation Institute, Washington D.C., Estados Unidos: Smithsonian Institution, pp. 179-183.
- CRUZADA VILLAAMIL, A. (1867). «Conatos de formar una Academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII», en *El Arte en España*, Tomo VI, pp. 167 y ss.
- DELGADO TOIRAC, G. (2012). *Las colecciones de copias desde la Antigüedad a nuestros días*, Universidad de La Habana, n.o 274, La Habana, julio-diciembre, pp. 74-105.
- DELGADO TOIRAC, G. (2010): «El Museo Dihigo: noventa años de una colección de arqueología clásica en La Habana», en Elina Miranda Cancela y Gustavo Herrera Díaz (eds.), *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas "Vicentina Antuña in memoriam"*, Editorial UH/Grupo de Estudios Helénicos, La Habana, pp. 554-560.
- ELVIRA BARBA, M. A. (2010). «Winckelmann y las excavaciones de Herculano», en *El arte del siglo de las luces*, pp. 177-195.
- Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid 1757.
- FERNÁNDEZ BAYTON, G. (1975). *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II (1701-1703)*, vol. I. Patronato Nacional de Museos. Museo del Prado.
- FERNÁNDEZ MIRANDA, F. (1988). *Inventarios Reales Carlos III 1789-1790*. Patrimonio Nacional, Madrid.

- FERNÁNDEZ, M. (2008). *Entre dioses y héroes*. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: historia de un éxodo (1877–2011). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- FRANCO RUFINO, P. (2016), *Historia sobre técnicas de esculturas vaciadas en yeso y su conservación y restauración. Estudios de caso: La colección de la Escuela de Arte y la colección de la Universidad de Sevilla*, Tesis doctoral. Disponible en <http://hdl.handle.net/11441/39529> [16/02/2019].
- GAMBONI, D. (2014). *La destrucción del Arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid.
- GÁRATE ROJAS, I. (2002). *Artes de la cal*. Instituto Español de Arquitectura, MRRP, Universidad de Alcalá.
- GÁRATE ROJAS, I. (2007). *Arte de los yesos. Yaserías y estucos*. Instituto Español de Arquitectura, MRRP. Universidad de Alcalá.
- GARCÍA FERNÁNDEZ-VILLA, S. (2010). *Los plásticos en el arte y el diseño hasta 1945 historia, tecnología, conservación e identificación*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- GASCA MIRAMÓN, J. (2019). «La conservación de la colección de vaciados en yeso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». En *El papel del Patrimonio en la construcción de la Europa de los ciudadanos*. Actas del XI Congreso Internacional AR&PA Universidad de Valladolid, pp. 619-624.
- GASCA MIRAMÓN, J., LUZÓN NOGUÉ, J.M., SOLÍS PARRA A. and VIANA SÁNCHEZ, S. (2005). «Dos vaciados de Girolamo Ferreri traídos por Velázquez a España y restaurados por Juan de Mena». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 100, pp. 131-168.
- GASCA MIRAMÓN, J. SOLÍS PARRA A. and VIANA SÁNCHEZ, S. (2005). «Técnicas de limpieza y restauración de yesos antiguos en la Real Academia de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 100, pp. 185-196.
- GASCA MIRAMÓN, J. SOLÍS PARRA A. and VIANA SÁNCHEZ, S. (2006), «La recuperación de la colección de yesos antiguos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, no. 35, pp. 100-106
- GASCA MIRAMÓN, J., SOLÍS PARRA, A. and VIANA SÁNCHEZ, S. (2007), «La restauración de los vaciados en yeso de la colección Velázquez», *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, pp. 243-304.
- GASCA MIRAMÓN, J., LUZÓN NOGUÉ, J.M., SOLÍS PARRA, A. and VIANA SÁNCHEZ, S. (2009), «La restauración de los vaciados de yeso adquiridos por Velázquez en su segundo viaje a Italia». *Restauro: Revista internacional del Patrimonio Histórico*, no. 3, pp. 60-67.
- GASCA MIRAMÓN, J., LUZÓN NOGUÉ, J.M., SOLÍS PARRA, A. and VIANA SÁNCHEZ, S. (2010). «The restoration of two plaster casts acquired by Velázquez in the seventeenth century: the Hercules and Flora farnese», en *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, pp. 385-402. Berlín.

- GASCA MIRAMÓN, J., SOLÍS PARRA, A. and VIANA SÁNCHEZ, S. (2015). «La colección de yesos de la Universidad de Sevilla. El proceso de restauración». *Yesos: Gipsoteca de la Universidad de Sevilla : recuperación de la colección de vaciados : Antigua Real Fábrica de Tabaco*, pp. 236-249.
- GASPARRI, C. (1995). L'officina dei calchi di Baia. Sulla produzione copistica di età romana in area flegrea. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 102.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (2013). *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (2016). «La enseñanza de la Antigüedad en la Real Academia de San Fernando durante el reinado de Carlos III». *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, pp. 76-85.
- GÓMEZ, M. L. (1998). *La Restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ VARAS, I. (2003). *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, 3ª ed., Madrid, Manuales Arte Cátedra.
- GUDERZO, M. (2013), «Antonio Canova. Modelli, marmi e calchi. Un metodo: Dare al marmo quel fascino della materia da cui questi sembra trarre un piacere fuori dal comune», *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, pp. 141-162
- HARRIS, E. (1960), «La misión de Velázquez en Italia», *Archivo español de arte*, XXXIII, no. 130-131, pp. 109-136.
- HARRIS, E. (1958). «Velázquez en Roma», *Archivo español de arte*, XXXI, no. 123, pp. 185-192.
- HARRIS, E. (1991). *Velázquez*. Vitoria-Gasteiz: EPHIALTE Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, D.L
- HARRIS, E. (2003), *Velázquez*. Akal
- HASKELL, F. and PENNY, N. (1990). *El arte y el gusto de la Antigüedad*. Alianza, Madrid.
- HEALEY-DILKES, S., (2014). «Historic surface coatings on the V&A's plaster cast collection», en *Conservation Journal*, autumn 2014, issue 62. V&A Museum.<http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/autumn-2014-issue-62/historic-surface-coatings-on-the-v-and-as-plaster-cast-collection/>. [Recuperado el 24-3-2019].
- HERAS CASAS, C. (2000). «Juan Pascual y Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 90, pp. 83-118.
- HERAS CASAS, C. (1999). «Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 88, pp. 77-100.

- HERAS CASAS, C. (2005). «Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: su catalogación», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 100, pp. 65-100.
- HERNÁNDEZ CLEMENTE, A. (2011). «Ricardo Bellver y Ramón: su obra escultórica: un estudio historiográfico y documental». Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid.
- HERNÁNDEZ GRACIA, J. (2014). «La correcta conservación y restauración del yeso como lenguaje histórico», en *La piel de los edificios: técnicas artísticas y formas de intervención sobre el patrimonio cultural: la Historia del Arte como reflexión y compromiso*, pp. 235-240.
- HERRERO SANZ, M.J. (2005). «Los vaciados de la Galería Baja del Palacio de la Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios», en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 100, pp. 101-130.
- HERRERO SANZ, M.J. (2001). «Recorrido de la escultura clásica en el palacio de San Ildefonso a través de los inventarios reales», en *El coleccionismo de escultura clásica en España: actas del simposio: 21 y 22 de mayo de 2001* / coord. por Matteo Mancini, pp. 239-258.
- HERRERO SANZ, M.J. (2003). «Las antigüedades de Herculano y su impacto en las colecciones reales», en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, N° 156, pp. 44-55.
- HERRERO SANZ, M.J. (2000). «Localización de las esculturas del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso según los Inventarios Reales», en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, N° 144 pp. 14-25.
- HERTEL, D. AND WITTE, P. (1983). «Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de yeso y los retratos griegos de la Casa del Labrador de Aranjuez».
- KIDERLEN, M. (2005). «Los vaciados de Mengs en Dresde», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 100, pp. 239-262.
- KIDERLEN, M. (2006). *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden*. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München.
- KURTZ, D. (2000). *The Reception of Classical Art in Britain. An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique*. Archeopress, Oxford.
- LAGO, S., «La escultura decorativa. Benito Bartolozzi», *La Esfera*, 258 (2-XI-1918).
- LANDWEHR, C. (1984). *Capolavori greci in calchi romani: Il rinvenimento di Baia e la tecnica degli antichi copisti*. Napoli. Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta.
- LAVADO PARADINAS, P.J. (1984), «Materiales, técnicas artísticas y sistema de trabajo: el yeso», *Actas del III Simposio internacional de mudejarismo*, pp. 435-452.
- LÓPEZ BORGES, V. H. y PUISTO, J. (2013). «The conservation of de cast courts at the Victoria and Albert Museum. The cast of the Pórtico de la Gloria», *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, pp. 227-242.

- LÓPEZ ENGUÍDANOS, J. (1794). *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres Nobles Artes de Madrid*.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (2016). «La galería de Esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y su reflejo en la Academia de San Carlos de México». *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, pp. 86-99.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (1991). «La documentación en los museos», *Boletín de la ANABAD*, vol. 41, no. 3, pp. 407-414.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (2003). «Sobre la copia de antigüedades romanas y el caso del Westmorland» *Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto, 2002)*, pp. 17-30.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (2003). «Inventarios y marcas de los cajones transportados de Málaga a la corte». *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, pp. 89-106.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (2010). «La galería de esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *El arte del siglo de las luces*, pp. 277-292.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (2007). «Las estatuas más celebradas de Roma vaciadas por Velázquez», *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, pp. 201-224.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (2015). «Las esculturas en la enseñanza académica», En *Yesos: Gipsoteca de la Universidad de Sevilla: recuperación de la colección de vaciados: Antigua Real Fábrica de Tabaco*, pp. 2-13.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (2005). «Introducción al Estudio de los Vaciados», en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 100, pp. 23-24.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (2010). «La galería de esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *El arte del siglo de las luces*, pp. 277-292.
- PIERGUIDI, S. (2017). «Tanto che basti: La 'notomia' nelle arti figurative di età barocca e nel pensiero di Carlo Cesi e Carlo Maratti». *RIHA Journal* 0178, 30 August.
- MACARRÓN MIGUEL, A. and GONZÁLEZ MOZO, A. (2007). *La conservación y la restauración en el siglo XX*.
- MAFFEI, P.A. (1704). *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce da Domenico de Rossi*. Roma.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1992). «La distribución del espacio en el edificio de la antigua Academia», en *Academia*, 75.
- MARTÍNEZ PÉREZ, A., (2012). «Notas sobre el concepto de imitación. La enseñanza a partir de la estatua a través del informe para la Academia de Luis Paret y Alcázar». En *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto*, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010. Institución Fernando el Católico.
- MASCARENHAS, A. F. (2008). *Cadernos Ofícios: Estuque*, vº 5. 1º. ed. Ouro Preto/FAOP:Fundação de Artes de Ouro Preto,V.7.
- MATTEINI M. y MOLES, E. (2001). *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico*. Consejería de Cultura e Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, vol. 7.



- MENDONÇA, E. (2014). *The reception of classical sculpture in the Lisbon Fine Arts Academy*.
- MONTAGÚ, J. (1992). *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, Yale University Press, New Haven. Londres.
- MORÓN DE CASTRO, M. F. (2018). «Las colecciones artísticas como recurso educativo y de investigación: el caso del patrimonio histórico artístico de la Universidad de Sevilla», en *Cabás* nº 20, pp. 104-124.
- MORÓN DE CASTRO, M. F. (1998). «Originales y copias: la ilusión en la creación», en *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 24, pp. 117-121.
- MORÓN DE CASTRO, M. F. (2015). «La conservación del patrimonio artístico universitario: memoria de cuatro años de gestión en la Universidad de Sevilla», en *Colecciones educativas de la Universidad de Sevilla*, pp.69-82.
- MORÓN DE CASTRO, M. F. (2014). «Escultura», en *Manual de documentación de patrimonio mueble*, pp.54-69.
- MORÓN DE CASTRO, M. J. (2009). «El inventario y catalogación del patrimonio artístico de la Universidad de Sevilla en la web», en *Estudios de la historia de arte: centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, vol. 1, pp.259-268.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (2007). «Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1744-1752».
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (2010), «La enseñanza fuera del taller del maestro: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *El arte del siglo de las luces*, pp. 255-276.
- NEGRETE PLANO, A. (2009). «La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid.
- NEGRETE PLANO, A. (2007). «El Fauno en reposo de la colección Caetani», *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, pp. 315-330.
- NEGRETE PLANO, A. (2006). «Vorschlagsliste zum Erwerb von Gipsabgüssen durch die Madrider Kunstakademie, 1768 verfaßt von Mengs und Felipe de Castro», en Kiderlen M., *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, München, pp. 451-456.
- NEGRETE PLANO, A. (2003). «Las reproducciones de esculturas: del mármol a los materiales imitadores», *Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto, 2002)*, pp. 77-88.
- NEGRETE PLANO, A. (2008). «Anton Raphael Mengs y los modelos en yeso de la estatuaría clásica», *Goya e Italia: Museo de Zaragoza, 1 junio-15 septiembre de 2008: [exposición]*, Vol. 2, pp. 81-85.
- NEGRETE PLANO, A. (2015). «Estudio y reflejo de la Antigüedad en el arte a través de los vaciados de yeso», *Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*, pp. 251-264.



- NEGRETE PLANO, A. (2002). «Uso y difusión de las copias escultóricas en la antigüedad», en *Cuadernos emeritenses*, no. 20, pp. 11-28.
- NEGRETE PLANO, A. (1999). «El fauno del cabrito y su influencia», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 89, pp. 57-83.
- NEGRETE PLANO, A. (2009). «La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid.
- NEGRETE PLANO, A. (2015). «El uso de los vaciados de escultura desde la Antigüedad hasta la creación de las gipsotecas». *Yesos: Gipsoteca de la Universidad de Sevilla: recuperación de la colección de vaciados: Antigua Real Fábrica de Tabaco*, pp. 14-36.
- NEGRETE PLANO, A. (2001). «La colección de vaciados de Mengs». En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 92, pp. 9-31.
- NEGRETE PLANO, A. (2005). «La donación de los vaciados de Mengs a la Academia», en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 100, pp. 169-184.
- NEGRETE PLANO, A. (2014). «Vincenzo Barsotti, formador del cavaliere Mengs. La ascensión social de un figurinaio en la Roma del siglo XVIII», en *Goya: Revista de arte*, no. 349, pp. 308-323.
- NEGRETE PLANO, A. (2013). «Buscando la perfección. Concepto y génesis de la colección de vaciados en yeso de Anton Raphael Mengs», en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, pp. 24-37.
- NOGUÉ MASSÓ, J. (1993). *Memorias de un pintor. La pintura española en el cambio del siglo XIX al XX*, pp. 72 y 73. Diputació de Tarragona.
- ORTEGA RAMÍREZ, A. (2016). «Ecos de la Antigüedad. La tradición ornamental de la Academia de San Carlos». *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, pp. 110-119.
- PALOMINO DE CASTRO, A. (1947), *El museo pictórico y escala óptica*. M. Aguilar, Madrid.
- PARISI, A. (2007). «Per la total perfettione e compimento: la misión de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo del Estado de Roma». En *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, pp. 83-112.
- PATTERSON, A. and TRUSTED, M. (2018). *Cast of the Pórtico de la Gloria. The Cast Courts*. London. V&A.
- PEREA YÉBENES, S. (1998). «La colección de escultura clásica de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado», en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 64, pp. 155-160.
- PÉREZ, A, et al. (2010). «Los Bellver y su obra gráfica y escultórica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid», en *Boletín Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2010. N°. 110-111. pp. 167-170.

- PERRIER, F. (1638). *Segmenta Nobilium Signorum et Statuarum, Quae temporis dentem individuum evasere*. Roma.
- PONZ, A. (1947). *Viaje a España seguido de los dos tomos del viaje fuera de España*, vol.2, M. Aguilar, Madrid.
- RAUSA, F. (2007). Catalogo dei disegni e delle stampe delle sculture antiche della collezione Farnese, en C. Caspari (Ed.) *Le Sculture Farnese. Storia e documenti*. Nápoles.
- REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (2007). *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*.
- REGUERA VÁZQUEZ, P. (2013). «Las restauraciones de la colección de escultura en yeso de la Universidad de Sevilla». En *II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura. Copia e Invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. Valladolid.
- REGUERA VÁZQUEZ, P. (2011), «La colección histórica de esculturas en yeso de la Universidad de Sevilla». En *I Congreso Internacional. El Patrimonio cultural y natural como motor de desarrollo: investigación e innovación*. Jaén.
- ROYO, C., MORALES, M., ESPINOSA, F. y CHIOSTERGI, S. (2015). «Resultados Exploratorios de la aplicación de geles de agar-agar para la limpieza de superficies de yeso: Una Propuesta Metodológica». *Conserva20*.
- RUBIO DOMENE, R. (2006), «El material de yeso: comportamiento y conservación», *Cuadernos de restauración*, no. 6, pp. 57-68.
- RUBIO DOMENE, R. (2011), «Restauración de yeserías y alicatados del patronato de la Alhambra y Generalife», en *Restauración & rehabilitación*, no. 114, pp. 92-101.
- RUBIO DOMENE, R. (2006), *Yeserías de La Alhambra: Técnica y Conservación*. Tesis doctoral.
- RUIZ DE LACANAL, M.D. (2018). *Conservadores y restauradores. La Historia de la conservación y restauración de bienes culturales*. Colección Biblioteconomía y Administración Cultural (Ed. Trea) 316. Colección de la Editorial Universidad de Sevilla, Arte 39.
- SALCEDO GARCÉS, F. (2007). «Las colecciones de escultura clásica en la Roma de Velázquez», en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, 2007, pp. 53-82.
- SALORT, S. (1999), «La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653». *Archivo Español de Arte*, LXXII, 288, pp. 415-449.
- SAMBRICIO, C. (1973), «La Academia de San Fernando en la Casa de la Panadería», *Academia*, 37, pp. 85-89.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. (1952). «Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes», *Academia* no. 3, pp. 289-320.
- SAN NICOLÁS DEL TORO, M. (1989), «Los vasos de yeso en el Museo de Murcia», *Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, no. 1, pp. 197-200.
- SANTOS GÓMEZ, S. (2005), *Las preparaciones de yeso en la pintura sobre tabla de la escuela española*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- SANTOS GÓMEZ, S. (2015), *El yeso: su elaboración y empleo en la pintura y dorado de retablos*. Editorial Círculo Rojo.

- SÉNÉCHAL, P., D'ALESSANDRO L. et PERSEGATI, F. (1990), *Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione* (Studia Archaeologica 47). Rome, «L'Erma" di Bretschneider», 1987, 125 p.. In: *Bulletin Monumental*, tome 148, n°1. pp. 107-108.
- TÁRRAGA BALDÓ, M. L. (1976), «Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *Academia* no. 43, pp. 5-22.
- TÁRRAGA BALDÓ, M.L. (1992), *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Vol. I. Biografía. Patrimonio Nacional. Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- TÁRRAGA BALDÓ, M.L. (1987), «Primer proyecto de Giovanni Domenico Olivieri para fundar una Academia de Bellas Artes en Madrid». *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII: comunicaciones*, pp. 733-739.
- TÁRRAGA BALDÓ, M.L. (2004), «Alfonso de Grana y la restauración de la Colección Real de Escultura en el siglo XVIII», *Archivo español de arte*, vol. 77, no. 305, pp. 21-33.
- TÁRRAGA BALDÓ, M.L. (1992). «La casa de Rebeque o casa taller de escultura» *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, pp. 41-56.
- TÁRRAGA BALDÓ, M.L. (2007). «La restauración de las esculturas de bronce elegidas por Velázquez en Italia para decorar el Alcázar». *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, pp. 173-200
- TORTAJADA HERNANDO, S. (2013). «La limpieza de las superficies de yeso. Técnicas, materiales, métodos», en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, pp. 213-226.
- TORTAJADA HERNANDO, S. (2019). «Estudio radiográfico de los vaciados de yeso en la colección de Museo Nacional del Prado», en *Asociación Española de Ensayos no Destructivos (AEND)*, n° 86, pp. 16-24.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (1987). «Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Archivo Español de Arte*, núm. 240, pp. 447-462
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (2010). «El siglo, ¿de las luces?», en *El arte del siglo de las luces*, pp. 43-69.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (1982). *La Academia y el artista*. Madrid.
- VICENTE RABANAQUE, T. (2012). *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX: nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Universidad Politécnica de Valencia.
- VICENTE RABANAQUE, T. (2013). *Del conservador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales: la consolidación disciplinar y profesional de la restauración en España (siglos XX y XXI)*. Universidad Politécnica de Valencia.
- VILLANUEVA DOMÍNGUEZ, L.D. and GARCÍA SANTOS, A. (2001). *Manual del yeso*. Asociación técnica y empresarial del yeso (ATEDY).
- V.V.A.A. (2018). *Proyecto Coremans. Criterios de intervención en pintura de caballete*. Ministerio de Cultura y Deporte.

V.V.A.A. (2003). *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Catálogo de la exposición del mismo nombre: Centro Cultural Las Claras, Murcia, octubre-diciembre 2002; Centro Cultural El Monte, Sevilla, enero-marzo 2003; y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, abril-junio 2003.

V.V.A.A. (2013). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

V.V.A.A. (1994). *Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando (1753-1808)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ZAMORA RODRÍGUEZ, H. (2014). «La conservación y restauración de la gipsoteca de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica», *Revista Humanidades*, vol. 4, pp. 1-11.



## ANEXO I

### GLOSARIO DE TÉRMINOS

Siendo el modelado de yesos una técnica que ha caído en desuso en las últimas décadas, gran parte de la terminología de taller no se utiliza en la actualidad. Es el vocabulario generado por los formadores que inicialmente eran italianos. Un cierto monopolio sobre los secretos de hacer esculturas en yeso estuvo en manos de formadores de Lucca, y se debe a ellos la difusión de las técnicas y gran parte de los vocablos italianizantes que se utilizaron desde el siglo XVIII. Las piezas que constituían el molde recibían el nombre de *tasselli*, pero esta palabra como muchas otras se castellanizó, y quedó reducido su uso exclusivamente a los artesanos de este oficio. Precisamente por ser un vocabulario especializado y poco común, es necesaria la revisión de los términos que, junto con todo el vocabulario artístico, está siendo reexaminado desde hace años por la Real Academia de la Lengua con la colaboración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta selección que incluimos es solamente una pequeña parte utilizada con el contenido y significado que dan en los talleres de vaciados:

**Aceite de linaza:** Linaza. De lino. f. Simiente del lino, en forma de granillos elipsoidales, duros, brillantes y de color gris. Por presión, suelta un aceite secante de gran empleo en la fabricación de pintura y barnices.

**Albayalde:** Albayalde: Del ár. al-bayad, la blancura.

1. m. Carbonato básico del plomo. Es sólido, de color blanco y se emplea en la pintura.

**Alumbre:** Del lat. *alumen*, -inis.

m. Sulfato doble de alúmina y potasa: sal blanca y astringente que se halla en varias rocas y tierras, de las cuales se extrae por disolución y cristalización. Se emplea como endurecedor del yeso.

**Anobio:** Del gr. nḥ, arriba, y -bio.

1. m. Zool. Género de coleópteros xilófagos, llamados vulgarmente carcoma.

**Arpillera:** Pieza textil gruesa y áspera de cáñamo o yute utilizada en la fabricación de vaciados de yeso como refuerzo estructural.

**Arrizadura:** Del it. *Arricciatura*. Yeso grueso

**Cal:** Del lat. *calx*. Es un óxido de calcio. Substancia alcalina de color blanco o blanco grisáceo, que al contacto del agua se hidrata o se apaga, con desprendimiento de calor, y mezclada con arena, forma la argamasa o mortero.



**Barbotina:** Mezcla de arcilla y agua usada en los moldes de piezas para favorecer el desmoldeo.

**Blanco de España:** Carbonato cálcico. Mineral conocido también como Tierra blanca o blanco fijo, rico en magnesio, poroso y ligero. Empleado, junto con el albayalde, como carga para blanquear las esculturas

**Calco:** Copia que se obtiene por contacto. Se obtiene como resultado una reproducción exacta del original. Denominación antigua dada a los vaciados en yeso.

**Camisa:** Nombre dado a la capa exterior de yeso más fino que cubre la superficie de la escultura de yeso. Se hace con un primer volteo de yeso líquido muy colado.

**Cloruro Sódico (NaCl):** Sal, usada en verano para acelerar el secado del yeso en el proceso de fabricación del vaciado.

**Coqueras:** De coco, f. Oquedad de corta extensión en la superficie de una escultura en yeso. Formadas generalmente durante el proceso de volteo del yeso dentro del molde.

**Costuras:** Término usado por los formadores. Son las líneas que quedan en el yeso una vez vaciado, donde se marcan las uniones de los taseles. Se utilizaban para verificar la calidad, el grado de desgaste de los moldes y asegurarse de que se trataba de una de las primeras copias.

**Desmoldeante o desmoldante:** Se emplea para minimizar el riesgo de adhesión entre el producto moldeado y el molde, además de permitir reproducir fielmente la textura o grabado de la pieza.

**Desmoldear o desmoldar:** Extraer una pieza de su molde, deshaciendo este.

**Espíritu de vino:** Término empleado en documentos antiguos para referirse al alcohol.

**Esportón:** Del aum. de espuerta. Capacho de esparto que se usaba generalmente para vendimiar. En el contexto de la fabricación de moldes y vaciados se usa para transportar el yeso, y así aparece en los documentos.

**Estearina:** Del gr. *stžar*, sebo e -ina.

1. f. Quím. Éster de ácido esteárico y glicerina; es una sustancia blanca, insípida e insoluble en agua, que se usa para la fabricación de velas.

**Estopa:** Parte basta o gruesa del lino o del cáñamo que se emplea en la fabricación de cuerdas y tejidos. Usada frecuentemente como protección de estructuras de hierro para evitar la corrosión y como refuerzo de bases y peanas en las esculturas de yeso.

**Estuco:** Del it. *stucco*.

1. m. Masa de yeso blanco y agua de cola, con la cual se hacen y preparan muchos objetos que después se doran o pintan.

**Flor de cal:** Cal de muy buena calidad y muy blanca. Usado a veces también para hablar del yeso muy blanco y fino.

**Formador:** Vaciador. Especialista en la fabricación de moldes y vaciados de yeso.

**Litargirio:** Óxido de Plomo.

**Llaves:** Son los mamelones machihembrados donde se encajan los diferentes taseles que forman el molde.

**Madreforma:** Del it. *madreforma*.

Sustantivo de origen italiano (madreforma), no incorporado al diccionario de la RAE. La definición de madreforma en el Diccionario Italiano significa *una forma de colada*

*compuesta por un bloque de yeso cuya parte interna se configura según la forma que se le dará al material que se desechará (forma da getto costituita da un blocco di gesso la cui parte interna è modellata secondo la forma da dare al materiale che vi sarà gettato).*

**Mamelones:** Pequeñas piezas en forma de mama que aseguran el ensamble de las distintas piezas que conforman un molde de yeso.

**Matriz:** Del lat. matrix, -icis.

2. f. Molde en que se funden objetos de metal que han de ser idénticos.

3. f. Molde de cualquier clase con que se da forma a algo.

**Moldador:** Término utilizado en algunos documentos para referirse al formador o vaciador.

**Taselo:** Cada una de las piezas de un molde.

**Temple:** Procedimiento pictórico en que los colores se diluyen en líquidos glutinosos o calientes.

**Virola:** Abrazadera de metal que sostiene y recoge las cerdas de las brochas, paletinas y pinceles, además de darles forma. En el caso de las brochas el tamaño se mide por el diámetro de la virola y en el de las paletinas por el ancho y grosor.

**Volteo:** Manipulación y girado de un molde cerrado para distribuir en su interior de manera uniforme las capas de yeso que finalmente conformaran la copia.

**Yeso:** Del lat. *gypsum*, y este del gr. γύψος.

m. Sulfato de calcio hidratado, compacto o terroso, blanco por lo común, tenaz y tan blando que se raya con la uña. Deshidratado por la acción del fuego y molido, tiene la propiedad de endurecerse rápidamente cuando se amasa con agua, y se emplea en la construcción y en la escultura.

**Yesón:** Cascote de yeso. Suele utilizarse como relleno.

**Yeso blanco:** Se llama así el yeso más fino y blanco, que principalmente se usa en el primer volteo del proceso de fabricación de un vaciado.

**Yeso espejuelo:** El *lapis specularis*, conocido como espejuelo, es un tipo de piedra de yeso selenítica especular y traslúcida (en este caso el término selenítico se refiere no tanto a su contenido en Selenio, que no es mucho, sino a su capacidad de reflexión de la luz). Plinio dice que el yeso obtenido del *lapis specularis* era el mejor de todos para la fabricación de yeso mediante la calcinación del mineral con el fin de usarlo entre otras cosas, para vaciados.

**Yeso negro:** Es el yeso más basto y de color gris, que se usa principalmente en el segundo volteo en el proceso de fabricación de un vaciado.



Hércules Farnese. Colección Velázquez. ©RABASF

## ANEXO II

### DOCUMENTOS

La documentación de archivo presentada ha sido transcrita directamente de los documentos conservados en los archivos que en cada caso se citan y contienen variantes con respecto a las transcripciones publicadas por otros autores.

**Documento 1.** Lista de los moldes de las esculturas del palacio del Real Sitio de San Ildefonso enviados a la Academia (HERRERO, M. J., 2005).

**Documento 2.** Documento notarial de Velázquez para la fabricación de los yesos (PARISI, A., 2007).

**Documento 3.** Las restauraciones de Antonio Dumandre (ALONSO RODRÍGUEZ, M. C., 2007).

**Documento 4.** Adquisición de modelos en yeso.

**Documento 5.** Vaciados de la Academia siglo XVIII.

**Documento 6.** Carta del conserje D. José Arnedo.

**Documento 7.** Procedimientos para hacer vaciados en el taller de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



## DOCUMENTO 1<sup>142</sup>

### **Lista de los moldes de las esculturas del palacio del Real Sitio de San Ildefonso enviados a la Academia**

Herrero, M.J., (2005). «Los vaciados de la Galería Baja del palacio de la Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios» en *Academia*. Real Academia de Bellas artes de San Fernando.

Lista de los moldes de las estatuas del cuarto baxo del Palacio del Real Sitio de San Ildefonso que el rey nuestro señor mandó entregar a la Academia y se recibieron en primero de julio de 1796. Todos tienen un vaciado dentro, y las piezas que contiene cada una están señaladas con el número que tiene el molde en el exterior<sup>143</sup>.

- 1.- Una estatua de un emperador con el ropage de Diaspre de Sicilia, la cabeza, brazos y piernas de bronce. Contiene su molde siete piezas señaladas con dicho número 1.
- 2.- Otro emperador en todo lo mismo que el antecedente, se compone todo su molde de otras siete piezas vajo dicho número 2.
- 3.- Otra estatua mayor que al natural, representa Paris con un Cupido al lado, le falta un brazo. Se compone en todo su molde de// [F. 134v] ocho piezas señaladas con dicho número 3.
- 4.- Otra estatua al natural, representa una Venus copia de la de Médicis. Compone en todo su molde cinco piezas señaladas con dicho número 4.
- 5.- Otra estatua menor que el natural, representa un Hércules con la maza y piel. Compone todo su molde cinco piezas señaladas con dicho número 5.
- 6.- Otra estatua al natural, representa un Fauno. Contiene su molde seis piezas señaladas con el dicho número 6.
- 7.- Otra estatua al natural, representa Júpiter Tonante. Contiene su molde seis piezas señaladas con dicho número 7.
- 8.- Otra estatua llamada de la Zelosa Clixí, recostada. Contiene todo su molde quatro piezas señaladas con el dicho número 8. // [F. 135r]
- 9.- Otra estatua de la musa llamada Polimnia. Contiene todo su molde quatro piezas señaladas con dicho número 9.
- 10.- Otra estatua de la musa llamada Calíope, contiene todo su molde seis piezas señaladas con dicho número 10.
- 11.- Otra estatua menor que el natural llamada Tolomeo. Contiene todo su molde quatro piezas señaladas con dicho número 11.

---

<sup>142</sup> Herrero M.J. (2005). «Los vaciados de la Galería Baja del palacio de la Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios» en *Academia*, AGP, Sección Carlos IV, Casa, Legajo 89.

<sup>143</sup> Inventario 1804 (RABASF, Archivo-Biblioteca 3-617)



- 12.- Otra del mismo tamaño que representa Paris. Contiene todo su molde quatro piezas señaladas con dicho número 12.
- 13.- Otra estatua menor que el natural, Penates (véase). Se compone su molde cinco piezas señaladas con dicho número 13.
- 14.- Otra estatua menor que el na-// [F. 135v] tural, representa un Fauno tocando una flauta. Se compone todo su molde de seis piezas señaladas con dicho número 14.
- 15.- Otra estatua menor que el natural de la musa Erato. Contiene todo su molde diez piezas señaladas con dicho número 16<sup>144</sup>.
17. – Otra estatua colosal, representa Cleopatra recostada sobre un colchón. Se compone todo su molde de quatro piezas señaladas con dicho número 17.
- 18.- Otra estatua llamada [espacio en blanco]. Compone todo su molde cinco piezas señaladas con dicho número 18.
- 19.- Otra estatua colosal representa a Apolo presidiendo a las Musas. Se compone todo su molde de nueve piezas señaladas con dicho número 19.
- 20.- Otra estatua menor que al natural, representa Narciso. Su molde se compone de quatro piezas señaladas// [F. 136r] con dicho número 20.
- 21.- Otra estatua, un Fauno al natural con un cabrito al hombro y caído. Compone todo su molde de ocho piezas señaladas con dicho número 21.
- 22.- Otra estatua al natural representa una Venus que sale del baño con la rodilla sobre un galápago. Contiene todo su molde cinco piezas señaladas con dicho número 22.
- 23.- Otra estatua pequeña representa Baco. Se compone todo su molde de quatro piezas, señaladas con dicho número 23.
- 24.- Otra estatua de Musa llamada Euterpe, contiene todo su molde nueve piezas señaladas con dicho número 24.
- 25.- Otra estatua al natural, representa Venus con un paño mui sutil. Contiene todo su molde quatro piezas// [F. 136v] señaladas con dicho número 25.
- 26.- Otra estatua de la musa llamada Clío. Contiene todo su molde nueve piezas señaladas con dicho número 26.
- 27.- Otra estatua menos que al natural, representa el infeliz Meleagro recostado sobre un tronco. Compone todo su molde siete piezas, señaladas con dicho número 27.
- 28.- Otra estatua al natural representa una Flora con una flor en la mano. Contiene todo su molde siete piezas señaladas con dicho número 28.
- 29.- El grupo de Cástor y Pólux con su madre Leda (véase). Se compone todo su molde de doce piezas señaladas con dicho número 29.
- 30.- Otra estatua representa Arac-// [F. 137r] nea, más que al natural, con la lanzadera en la mano. Contiene todo su molde cinco piezas, señaladas con dicho número 30.
- 31.- Otra estatua pequeña representa Adonis. Contiene todo su molde seis piezas señaladas con dicho número 31.

---

<sup>144</sup> Quizá se trate de un error del escribano, pues hasta este momento coincide el número correlativo de cada estatua dentro del inventario con la numeración que presentan las piezas que componen su molde. Del mismo modo, faltaría la estatua número 16.

- 32.- Otra colosal representa Antinoo. Compone todo su molde seis piezas señaladas con dicho número 32. Item. El busto de Felipe V y un [espacio en blanco] de alto una vara escasa, compone todo su molde quatro piezas.
- 33.- Otra estatua al natural representa un Fauno con una piel de tigre que le cruza como una vanda, recostado sobre un tronco y una flauta en la mano. Compone todo su molde diez piezas, se-// [F. 137v] ñalado con dicho número 33.
- 34.- Otra estatua al natural representa Venus de medio cuerpo abaxo vestida, apoyada sobre un pedestal y un jarroncillo en la mano. Compone todo su molde siete piezas señaladas con dicho número 34.
- 35.- Otra estatua de la musa llamada Talía. Compone todo su molde de ocho piezas señaladas con dicho número 35.
- 36.- Otra estatua menos que al natural, representa Hércules con una piel de tigre puesta sobre un tronco y una maza en la mano. Se compone su molde de cinco piezas señaladas con dicho número 36. // [F. 138r]
- 37.- Otra estatua menos que al natural representa una Ninfa vestida con ropage largo hasta los pies, en la mano izquierda tiene una cornucopia llena de hubas y frutas y en la derecha un timón que descansa sobre una bola del pie derecho. Contiene todo su molde ocho piezas señaladas con dicho número 37.
- 38.- Otra estatua de igual tamaño que parece representa a la Liberalidad coronada de cadenas y perlas. Tiene a la mano izquierda una cornucopia llena de dones y una porción de monedas en la mano derecha, esparciéndolas. Contiene todo su molde cinco piezas señaladas con dicho número 38.
- 39.- Una estatua menor que al natural representa la Paz; tiene una corona de// [F. 138v] olivos en la mano derecha y en la izquierda un mango de lo mismo. Contiene todo su molde quatro piezas señaladas con dicho número 39.
- 40.- Otra estatua de igual tamaño, se dice ser Ninfa desnuda. Tiene la bola a los pies, el timón en la mano izquierda y en la derecha la cornucopia llena de frutas. Contiene su molde ocho piezas señaladas con dicho número 40.
- 41.- Otra estatua al natural representa Ceres; está desnuda con un az de espigas en las manos. Contiene su molde quatro piezas bajo el número 41.
- 42.- Otra estatua natural representa Venus cubierta con una sábana o tela mui sutil como que acaba de salir del baño. Contiene su molde tres piezas// [F. 139r] vajo dicho número 42.
- 43.- Otra estatua. Una musa llamada [espacio en blanco] coronada de plumas, tiene en la mano izquierda la lira con un papel de música. Contiene su molde seis piezas bajo dicho número 43.
- 44.- Otra estatua, menos que el natural. Diana cazadora con catarnos y cacax. Contiene [espacio en blanco].
- 45.- Otra estatua mayor que al natural representa Hércules triunfante con tres manzanas en la mano izquierda, en la derecha la claba. Contiene su molde once piezas bajo dicho número 45.
- 46.- Otra estatua más que al natural, representa la Fe con un cáliz en la mano. Contiene su molde qua-// [F. 139v] tro piezas bajo dicho número 46.

47.- Otra estatua al natural con ropa talar, parece ser Venus que recogiendo el regazo lo oprime al pecho con la mano derecha. Contiene todo su molde cinco piezas con dicho número 47.

48.- Otra estatua menos que al natural, representa Leda. Compone todo su molde tres piezas con dicho número 48.

49.- Otra estatua menos que al natural, representa Venus dormida sobre las espumas del mar hollando la cabeza de un delfín. Se compone su molde de diez piezas bajo el número 49.

50.- Otra estatua menos que el natural representa el joven Ganímedes con la rodilla sobre un peñasco mirando a el águila que le arrebató y un perro// [F. 140r] a su lado. Compone todo su molde de seis piezas baxo dicho número 50.

51.- Un término o sátiro, medio hombre y medio estípite, coronado de ciprez (sic). El busto de mármol blanco y el estípite de mármol negro. Se compone su molde de quatro piezas señaladas con dicho número 51.

52.- Otro dicho en todo, coronado de ubas, contiene todo su molde quatro piezas señaladas con dicho número 52.

53.- Otra estatua colosal representa Julio César gallardamente vestido con las ropas del Supremo Magistrado, cuya acción representa en la mano derecha y en la izquierda tiene un pequeño cetro. Contiene todo su molde seis piezas baxo dicho número 53.

54.- Otra estatua de igual tamaño re-// [F. 140v] presenta al parecer a Augusto César emperador, vestido gallardamente de soldado como al acabar sus conquistas, tiene en la mano derecha el cetro y en la izquierda una baina sin espada. Compone todo su molde ocho piezas con el expresado número 54.

55.- Otra estatua de igual altura, parece de Augusto, coronada de laurel, un tronco en que apoya la mano derecha y en la izquierda un mundo. Compone todo su molde nueve piezas baxo su número 55.

56.- Otra estatua colosal, representa Júpiter desnudo con un cetro en la mano izquierda, y la derecha apoyada sobre un tronco. Compone todo su molde doce piezas marcadas con dicho// [F. 141r] número 56.

Todos estos moldes están en el sótano, donde trabaja el portero Pagnucci. // [F. 141v] // [F. 142r]

## DOCUMENTO 2

### Documento notarial de Velázquez para la fabricación de los yesos.

Parisi, A. (2007). Transcripción de documentos relacionados con Velázquez en Italia. En *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Apéndice documental, pp. 349-373<sup>145</sup>.

Doc. 1

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 143, cc. 721 r-v, 722 r-v, 723 r-v, 724 r-v  
13 de diciembre de 1649. Obligatio.

Diego Velazquez encarga a Giovanni Pietro del Duca y a Cesare Sebastiani, socios, la realización de las copias en bronce de tres esculturas: un "imperatore" del jardín del cardinal Montalto en Termini, un "Fauno" de la logia del palacio Caetani, en el Corso, y un "Gladiatore" de la casa de Ippolito Vitelleschi, también ésta en el Corso. El precio total pactado es de 2200 escudos, el plazo de la entrega es de nueve meses. Diego Velázquez en tal ocasión nombra uomo agente a Juan de Córdoba Herrera, procurador suyo, autorizandolo en su ausencia a vender las obras realizadas, a aceptarlas, a pagarlas y a reunir los recibos relativos a los pagos.

D(ominus) Io(ann)es Petrus q(uondam) Lud(ovi)ci del Duca Romanus mihi (etc.) cog(nitu)s et D(ominus) Cesar q(uondam) Sebastiani de Sebastianis  
de Recanate in infr(ascript)o neg(oti)o socii, et ambo Insollidu(m) (etc.) sponte (etc.) et al(io) omni m(elio)ri modo (etc.) promiserunt, et sese obligarunt (etc.) Ill(ustrissi)mo D(omino) Didaco de Silva Velasco q(uondam) Io(ann)is Rodrigues Hispalen(si) p(rese)nti (etc.) ut d(icitu)r di fare e far fare a tutte loro proprie spese p(er) il d(ett)o S(igno)r Diego, et in

sua assenza da Roma p(er) l'ill(ustrissi)mo Sig(no)r D(on) Giovanni di Corduba Errera da me not(ari)o beniss(im)o cognosciuto presente (etc.) al

qual S(igno)r D(on) Giovanni d(ett)o S(igno)r Diego diede, e concesse amp(lissi)ma facoltà in sua assenza di vedere e rivedere l'Infr(ascritt)e Statue, e Cose, quelle ricevere accettare, quietare, pagare, e far tutte quelle

cose, che esso Si(gno)r Diego puole, o potrà fare in vigor del p(rese)nte Instru(mento), come se fosse la propria p(er)sona di esso S(igno)r Diego p(er) che cosi li piace (etc.) constituendolo suo Pr(ocurat)ore Irrevocabile come in cosa propria et(iam) con giuram(en)to tactis (etc.) a fare tutte le sud(dett)e et altre cose, che p(er) la total esegut(ion)e del p(rese)nte

(c. 721v) e total adempim(en)to sarà necess(ari)o, et opor(tu)no con le clausole amp(lissi)ma et(iam) ad lites latiss(im)e extend(endum) et g(e)n(era)l(iter)

<sup>145</sup> La transcripción ha sido hecha siguiendo criterios de conservación, manteniendo la puntuación original, acentuación y grafía. Para hacer más facil la comprensión del texto se han disuelto las abreviaturas entre paréntesis. En nota se han indicado las palabras repetidas o que falten

prom(iserun)t (etc.) Relevaru(n)t (etc.) si obligano dico di fare, e far fare tre Statue di Bronzo formate Sopra l'Infr(ascritt)e tre statue di marmo cioè

Una figura in piede d'un Imperatore ignuda d'altezza di palmi otto in nove che sta nel Giardino del E(ccellentissi)mo Si(gno)r Card(ina)l Montalto a Termini, che ha una Cascata d'un panno sopra il Braccio sinistro

La seconda è d'una statua d'un fauno nudo con una pelle attorno, che sta nel entrare della loggia del Palazzo de Sig(no)ri Gaetani al Corso, quale sta appoggiata al tronco, e però anca alla statua di bronzo vi doverà essere il d(ett)o tronco

La terza è una statua in piede nuda d'un gladiatore, che sta in Casa del S(igno)r Hippolito Vitelleschi al Corso, che nella mano manca tiene un scudo, o rotella, e nella dritta, sebene adesso è senza il braccio, non doverà tener cos'alcuna

Quali tre statue originali d(ett)i Compagni con giuramento tactis (etc.) dichiarorno', e confessorno haverne ottima cognit(ion)e, et haverle p(er) ciò viste, reviste, e ben considerate

E con l'Infr(ascritt)i patti, e cond(itio)ni, e prezzi

In prima d(ett)i S(igno)ri Gio(vanni) Pietro, e Cesare Compagni promettono (c. 722r) et2 Insolidu(m) come sopra si obligano di fare, e consegnare d(ett)e tre statue finite di tutta p(er)fettione ben fatte, e conforme in tutto, e p(er) tutto alli d(ett)i loro originali, ben pulite, rinettate, e compite di tutto punto almeno fra nove mesi d'hoggi prossimi, e cominciare il lavoro da domattina, ne quello intralasciare p(er) causa alcuna alias (etc.) quia sic (etc.)

It(em) d(ett)i Compagni si obbligano insolid(um) come sopra di fare, e far fare il Cavo, o forma p(er) d(ett)e statue, che sono fatti, e fatte con ogni diligenza, e quelli condurre nelli luoghi dove si haveranno da gettare a loro proprie spese, quali Cavi siano, e debbiano essere di gesso, e p(er) ciò fare una Capata della pietra che se ne fa il gesso della piu bianca, e senza machie, quale si coci separatamente, e pesta che sarà, si doverà sedacciare con un sedaccio piu fino del solito, e questo gesso, che sarà più fino, e più bianco sene doneranno servire p(er) far li tasselli, o sottosquadri delle d(ett)e forme, et anco le prime pelli vicino le statue, e di qui ingrossar le forme con gesso più ordinario, purché sia bono, e da presa, et (c. 722v) avvertire, che nel formare, lontanandosi qualche pezzo di statua, non si deva gettare altro pezzo vicino, se prima non haveranno fatto' andare al luogo suo quello, accio nel gettare poi d(ett)e tre statue, non venghino con una parte alta, et una bassa, e p(er)ciò anca li loro tasselli, o sottosquadri siano collegati dentro la forma grande con maglie di filo di ferro, et sbugiata la forma passino con uno spago ligate di fuori, accio che quando d(ett)a forma sia insieme, non venisse a cadere qualche tassello p(er) di dentro, talmente

che le d(ett)e tre statue habbiano d'esser fatte, e consegnate come sopra ben fatte, polite, e finite di tutto punto conf(orm)e alli d(ett)i originali, e di tutta p(er)fettione di bronzo come sopra, et in questo alla relatione del huomini periti nel arte quia sic (etc.) alias (etc.)

It(em) convengano d(ett)e parti, che fatti saranno li d(ett)i Casi di gesso come sopra, debbiano come promettono d(ett)i Compagni imprimerli con la Cera dentro alli d(ett)i Cavi d'una grossezza ordinaria, che possano venire di metallo le statue, e farvi le loro anime di loto sapiente, e fatte le d(ett)e Cere, d(ett)i S(igno)ri D(on) Diego o D(on) Giovanni possino farli vedere, e rivedere (c. 723r) se' vi sia mancamento alcuno, e trovandovi mancamento, lo debbiano d(ett)i Compagni emendare, e poi d(ett)i Compagni debbiano far rinettare d(ett)e Cere da Scultori a sodisfattione di d(ett)i S(igno)ri D(on) Diego, o S(igno)r d(on) Giovanni quia sic (etc.) alias (etc.)

It(em) convengano che d(ett)e forme, e Casi siano, e debbiano esser fatti in modo tale, che volendone d(ett)i S(igno)ri D(omini) D(on) Diego, o D(on) Gio(vanni), o alcun di loro far gettare altre statue di Cera, o gesso, possino servire, e resistere quia sic (etc.) al(ias)

It(em) che in caso alcuna di d(ett)e Cose promesse, mancasse alla forma, o vi fosse altro difetto, che la rendesse Inhabile, o defettosa in qualsivoglia parte, in tal caso d(ett)i Compagni siano obligati a rifarla, et accomodare il defetto conforme sarà bisogno, altram(en)te ultra p(re)cisam (etc.) ad qua(m) semp(er) cogi possint p(er)sona in arbitrio di d(ett)i Sig(no)ri o d'alcuni di loro di farle rifare di nuovo, o accomodare conforme al bisogno a tutte proprie spese di d(ett)i Compagni quia sic (etc.) alias (etc.)

It(em) che a ciascuna di d(ett)e Statue debbiano d(ett)i Compagni come promettono fare un zoccolo riquadrato pure di Bronzo d'altezza d'otto in dieci deta piu, e (c. 723v) meno secondo comporterà l'altezza della statua ad arbitrio di d(ett)i S(igno)ri D(on) Diego, o D(on) Gio(vanni), o d'alcun di loro, purché non siano più alti di Dieci deta p(er) ciascuno quia sic (etc.)

It(em) convengano, che qualsivoglia spesa di formare, far Cavi, gesso, creta, cera, Bronzo, fatture, portature, e quals(ivogli)a cosa p(er) la total p(er)fettione e compim(en)to delle d(ett)e tre statue finite di quals(ivogli)a sorte, spetie, qualità, e quantità, si debbia fare dalli d(ett)i Compagni, e a loro proprie spese quia sic (etc.)

It(em) che li sudetti Cavi doppo saranno fatte le statue restino liberi p(er) d(ett)i Sig(no)ri D(on) Diego, e D(on) Gio(vanni) senza pagam(en)to di cos'alcuna quia sic (etc.)

It(em) convengano, che il prezzo di d(ett)e tre statue finite, e consegnate di Bronzo come sopra, in tutto, e p(er) tutto sia, e debbia essere di scudi Doi milia doicento m(one)ta Romana di g(iu)li dieci p(er) scudo, così d'accordo da pagarsi, si come d(ett)o S(igno)r D(on) Diego promette di pagarlo alli detti Compagni, e ciascun di loro Insollidu(m) (etc.) in questo modo cioè, scudi quaranta al presente Incontanti, et il resto di mano in mano e secondo il bisogno del opera, secondo si verra (c.724r) facendo' l'opera, talmente che finite, e consegnate d(ett)e tre statue nel modo e forma sud(ett)i, d(ett)o S(igno)r Diego sia ob(liga)to a pagar l'intero prezzo sud(ett)o libere (etc.) alias (etc.)

Et adesso alla p(rese)nza di me not(ari)o (etc.) d(ett)i S(igno)ri Gio(vanni) Pietro e Cesare Compagni manualm(en)te, et Incontanti hebbero, e ricevertero da d(ett)o S(igno)r d(on) Diego p(rese)nte (etc.) li d(ett)i scudi quaranta m(one)ta, quali tirorno a se in tanti giuli, e testoni d'argento, de quali ne fecer quietanza in f(orm)a (etc.) p(er)



pact(um) (etc.) et nihil(ominu)s (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) ren(untiaru)nt (etc.) It(em) convengano, che d(ett)e statue debbiano essere di metallo buono, e recipiente, e mercantile, e nel modo, e forma detti di sopra, e se d(ett)i

S(igno)ri D(on) Diego, e D(on) Giovanni volessero consegnare metallo p(er) d(ett)o effetto, d(ett)i Compagni lo debbiano pigliare, e defalcare il prezzo di esso conforme la qualità del d(ett)o metallo nel sud(dett)o prezzo delle statue così d'accordo'

It(em) che mancando d(ett)i Compagni in fare, o consegnare le d(ett)e tre statue nel modo, forma, tempi, e qualità soprad(ett)e, ultra p(re)cisa(m) observat(ion)e(m) (etc.) ad qua(m) semp(er) teneri, et cogi posse voluerunt Insolidum sia anco lecito alli d(ett)i S(igno)ri D(on) Diego, e S(igno)r D(on) Gio(vanni) di farle fare d'altre p(er)sone p(er) quals(ivogli)a (c. 724v) prezzo et(iam) ad ra(tio)nem quanti plurimi e maggior del soprad(ett)o a tutti danni, spese, et Interessi di d(ett)i Compagni quia sic (etc.)

It(em) convengano, che d(ett)i S(igno)ri D(on) Diego, e S(igno)r D(on) Gio(vanni) habbiano da procurare la licenza da chi bisognerà p(er) formare le d(ett)e statue, e di farli havere l'adito libero p(er) d(ett)o effetto quia sic (etc.)

Que o(mn)ia (etc.) d(iet)e partes Sing(ul)a Singulis congrue referendo (etc.) rata (etc.) habere prom(iseru)nt (etc.) alias (etc.) ultra p(re)cisa(m) (etc.) et(iam) ad o(mn)ia (etc.) damna (etc.) de quib(us) (etc.) Pro quib(us)

(etc.) sese (etc.) boria (etc.) her(ed)es (etc.) Que (etc.) Insollid(um) In amp(lio)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) cl(ausol)is (etc.) ob(ligaru)nt (etc.) citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.) ren(untiaru)nt et cons(enseru)nt (etc.) unica (etc.) tactis (etc.) lur(aru)nt sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Romae in domo habi(tatio)nis d(ict)i D(omini) lo(ann)is de Corduba p(resentibus) d(omino) Andrea q(uondam) Ber(nar)di Gori Lucen(s)i, et d(omino) Ioanne de Parecha q(uondam) alt(erius) Io(ann)is de Antechera t(estibus)

Ant(oni)us Fran(ciscu)s M(ari)a Simius r(ogatus)

#### NOTAS

dichiarorno] segue havern espunto et] ripetuto due volte

3 fatto] segue condurre espunto se] ripetuto due volte

5 facendo] ripetuto due volte

6 d'accordo] segue quia espunto

Doc. 2

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 144, cc. 6r-v, 7r-v, 28r-v

29 de diciembre de 1649. Obligatio.

Diego Velázquez encarga a Girolamo Ferreri la realización de la copia en yeso de tres esculturas de la colección del principe Borghese: un "Gladia-tore" representado eri acto de combatir; "Saturno" con un angelote en el brazo, y el "Ermafrodito", tumbado sobre un colchon. El pago pactado es de 60 escudos por cada escultura y el plazo para la entrega es de dos meses.

Die 29 (Decem)bris 1650 a nat(ivita)te dico 16501

D(ominus) Hieronimus Ferrerius q(uondam) lo(annis) Pauli Rom(anus) mihi (etc.) spon(te) (etc.) omni (etc.) promisit, et se ob(liga)vit Ill(ustrissi)mo d(omino) D(on)

Didaco de Silva Velasches Hispalensi p(rese)nti (etc.) ut d(icitu)r di fare p(er) sua Sig(nor)ia Ill(ustrissi)ma tre forme, o Cave di gesso del Infr(ascritt)e tre statue che l'orig(in)a li stanno

nel Giardino del Ecc(ellentissi)mo S(ignor)r P(ri)n(ci)pe Borghese fuor di Porta Pinciana, cioè 11 Gladiatore che sta in atto di Combattere, Il Saturno con il putto in mano, et l'Ermafrodita che sta colcata sopra il materazzo, ma il Cavo di questa doverà havere tanto di materazzo quanto bisogna, di tutta p(er)fetione, et il tutto a sue proprie spese, et in d(ett)i Cavi gettarvi dapoi le tre sud(dett)e statue, cioè una p(er) ciascuno Cavo, e d(ett)e tre statue gettate, e finite darle e consegnarle al d(ett)o S(igno)r D(on) Diego f(r)a doi mesi prossimi libere (etc.) alias (etc.)

Convenendo, che d(ett)o Girolamo sia ob(liga)to di fare la Capata del gesso p(er) d(ett)o effetto della pietra più bianca, e senza machie, e che si cocia separatam(en)te, e pesta che sarà si sedaccia Con<sup>2</sup> un sedaccio più fino del solito, e questo gesso che sarà più fino, e più bianco debbia servire p(er) far tasselli, o sottosquadri di d(ett)e forme (c. 6v) et anco le p(ri)me pelle vicine alla Carne, et debbia avvertire, che allontanandosi qualche pezzo dalle statue, non si deva gettare altro pezzo [vici]no, se p(ri)ma non haverà fatto andare al luogo suo quello, o quelli che si fossero allontanati accio pel gettare poi le statue, non venghino le statue con una parte più alta, o più bassa il che saria defetto grande, e d(ett)o S(igno)r d(on) Diego non saria ob(liga)to a riceverle, ma in d(ett)o Caso d(etto) si(gno)r Girolamo sia ob(liga)to a rifare del tutto di nuovo la forma, e che le forme li suoi tasselli o sotto squadri siano collocati dentro la forma grande con maglie di filo di ferro, e sbugiate le forme, passino con lo spago legate di fuori accio che quando d(ett)e forme siano insieme non venisse a cadere qualche tassello p(er) di dentro et in caso che qualche cosa delle sud(dett)e mancasse alle forme, o vi fosse altri difetti, che rendesse d(ett)e statue, o alcune di esse inhabile, o defettosa in quals(ivogli)a parte, che d(ett)o Si(gno)r Girolamo sia ob(liga)to a refarle, o accomodare il defetto, conforme farà di bisogno, o altrim(en)te sia in arb(itri)o di d(ett)o Si(gno)r d(on) Diego di farle rifare, o accomodare a tutte spese di d(ett)o si(gno)r Girolamo

It(em) che d(ett)e tre statue debbiano essere ben fatte, (c.7r) pulite<sup>3</sup>, et adattate in tutto, e p(er) tutto conforme siano li d(ett)i tre originali, conforme sarà dichiarato da p(er)sone esperte in simili cose altrim(en)te no(n) sia ob(liga)to d(ett)o S(igno)r Diego a riceverle, ma d(ett)o si(gno)r Girolamo sia ob(liga)to rifarle una e più volte sinche siano conf(orm)e all'orig(in)a li come sopra quia sic. (etc.)

It(em) che d(ett)e tre statue doverà d(ett)o si(gno)r Girolamo darle e consegnarle in pezzi aggiuntati in modo tale che volendosi unire Insieme, sia facile rifarlo e restino ben unite insieme secondo, che d(ett)o S(igno)r Diego sarà in ciò ordinato quia sic (etc.)

It(em) che mancando d(ett)o si(gno)r Girolamo in fare e consig(na)re d(ett)e tre statue nel tempo, modo, e forma soprad(dett)i, oltre la precisa osservanza del fatto ad quam (etc.) sia lecito al d(ett)o S(igno)r d(on) Diego di farle rifare, o fare d'altre p(er)sone a

maggior prezzo del Inf(rascrit)to a tutti danni spese et Int(eress)e di d(ett)o si(gno)r Girolamo et(iam) ad r(ati)onem quanti plurimi quia sic (etc.)

It(em) convengano che d(ett)o si(gno)r Girolamo in d(ett)e forme, o Cavi non possa gettare altro che le d(ett)e tre statue p(er) d(ett)o Si(gno)r D(on) Diego, ne meno alcun pezzo di (e. 7v) esse, quali Cavi, e forme siano, e debbiano essere libere, e liberi di d(ett)o Si(gno)r d(on) Diego, et in quelli d(ett)o s(igno)r Girolamo non vi possa pretendere cosialcuna, anzi d(ett)o s(igno)r Girolamo doppo havere gettate le d(ett)e statue, sia ob(liga)to come promette di rivedere e rinettare d(ett)i Cav i et accomodare in quals(ivogli)a parte, che vi fosse necessaria, talm(en)te che restino bone p(er) gettarne del altre quia sic (etc.)

It(em) che d(ett)o Si(gno)r D(on) Diego sia ob(liga)to a procurare la licenza da d(ett)o Si(gno)r P(ri)n(ci)pe p(er) andare, e stare in d(ett)o Giardino p(er) d(ett)o eff(ett)o quia sic (etc.)

It(em) che d(ett)o s(igno)r Girolamo debbia fare il tutto a sue proprie spese di quals(ivogli)a sorte, spetie, qualità e quantità quia sic (etc.)

It(em) che la grossezza di d(ett)i Cavi, o forme sia in modo tale, che possa resistere non solo a gettarne del altre, ma anco a farle portare in lspagna, e dove bisognerà quia sic (etc.)

Convengono, che il prezzo di d(ett)e statue, setacci, Cavi, fatture, ogni altro sia, e debbia essere in tutto e p(er) tutto di scudi Cento ottanta m(one)ta cosi d'accordo, e cosi a rag(ion)e di scudi sessanta l'una, cioè un Cavo, et una statua da pagarsi cioè al p(rese)nte scudi quaranta (e. 28r) m(one)ta<sup>4</sup>, et il resto di mano in mano, che verrà lavorando, talm(en)te che finito, e consegnato il lavoro d(ett)o si(gno)r Girolamo habbia di havere hauto il compim(en)to di d(ett)i (scudi) 180 come d(ett)o S(igno)r Diego promette (etc.) a(lia)s (etc.)

Di poi d(ett)o S(igno)r D(on) Diego con la [presente scrittura] (etc.) fecit const(itu)it (etc.) suu(m) Pr(ocurat)ore(m) lll(ustrissi)mu(m) d(ominu)m Io(anne)m Cordoba de Herrera Corduben(sem) p(rese)ntem ad ip(siu)s (etc.) assistendu(m) sup(radict)e confectioni statuaru(m) illaru(m)q(ue) directioni, d(ict)as statuas, et formas haben(dum), recipien(dum), deq(ue) exactis quietand(um) (etc.) et denique o(mn)ia ea que fuerint necess(ari)a, et que ipse met d(ictus) D(ominus) Didacus tacere poscet, facien(dum) ex[... 1, c(um) c(lauso)la et(iam) ad lites ampli(ssima) latiss(im)e exten(denda), nec non d(ictu)m d(ominu)m Hier(onimum) et alias quas(cum)q(ue) p(cr)sonas (etc.) de fuga suspectas, et de metu dilapid(atio)nis bonorum lurandum (etc.) et g(e)n(era)li(ter) (etc.) prom(ittit) (etc.) Relevat (etc.)

Que quide(m) (acuta) quadraginta d(ictu)s d(ominu)s Hieron(im)us nunc in mei (etc.) ma(nua)l(ite)r, et Incontante habuit, et recepit a d(ict)o d(omino) Didaco pr(ese)n(te) illa(q(ue) ad se traxit (etc.) in tot luliis, et test(oni)bus arg(ent)eis, et tratta (etc.) vocavit (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) ren(untiav)it et quie(tav)it p(er) pac(tum) (etc.) Que o(mn)ia (etc.) rata (etc.) a(lia)s ad o(mn)ia (etc.) damna (etc.) de quib(us) (etc.) Pro quib(us) (etc.) (c. 28v) sese (etc.) bona (etc.) here(de)s (etc.) iuta (etc.) In amp(lio)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lica cu(m) c(lauso)lis (etc.) ob(ligaru)nt (etc.) citra

(etc.) app(ellatio)ni (etc.) ren(untiaru)nt (etc.) et cons(enseru)nt (etc.) unica (etc.)  
sicq(ue) tactis (etc.) Iu(raru)nt sup(er) quib(us) (etc.)

Actum Romae in domo habi(tatio)nis d(ict)i d(omini) Io(annis) de Cordoba  
p(resentibus) d(omin)o Fran(cesc)o Caceldo q(uondam) Cinthii de S. Ginesio  
Camerinensis dio(cesis) et Andrea q(uondam) Ber(nar)di Gori Lucen(si) t(estibus)

#### NOTAS

Si data 29 dicembre 1649, perché è usato lo stile della Natività, che fissa il principio dell'anno nel 25 dicembre, anticipandolo di sette giorni sul sistema moderno

Con] segue il espunto

3 pulite] ripetuto due volte

4 m(one)ta] ripetuto due volte

Doc. 3

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 144, cc. 114r-v, 121r 7 de enero de 1650.  
Obligatio.

Diego Velázquez encarga a Matteo Bonuccelli la realización de dote leones en bronce de la "forma, calidad y tamafio" que tienen dos modelos en barro, que ha visto en la casa del escultor. El artista tendrá que llevar a

D(ominus) Matheus Bonuccellus q(uondam) lo(ann)is Lucensis Scultor in urbe mihi  
(etc.) cog(nitu)s sponte (etc.) et al(ias) omni me(lio)ri modo (etc.) promisit et se  
ob(liga)vit 111(ustrissim)o D(omino) Didaco de Silva Velasco Hispalen(si) p(rese)nt(i)  
ut d(icitu)r di fare e far fare p(er) sua Sig(no)ria Ill(ustrissi)ma Dodici Leoni di metallo  
della forma, qualità, e grandezza che hanno li doi modelli di creta già fatti dal d(ett)o  
S(igno)r Mateo, et esistenti in Casa sua e da d(ett)o S(igno)r Diego visti, e di ciascuno  
di d(ett)i doi modelli farne sei, che in tutto saranno d(ett)i dodici, et il tutto fare a  
proprie spese di d(ett)o S(igno)r Matteo di quals(ivogli)a sorte spetie, e qualità,  
talm(en)te d(ett)o S(igno)r Diego non habbia altra cura, che di riceverli finiti, qual  
lavoro d(ett)o S(igno)r Matteo promette di cominciare da domani, e seguitare sin al  
fine, ne Intralasciar l'opera p(er) quals(ivogli)a causa, et occasione, e darceli finiti fra  
quindici mesi, d'hoggi prossimi, quali debbiano esser ben fatti, politi, rinettati, cisellati,  
e finiti conforme li modelli, talm(en)te non resti altro che farli dorare, che l'Indoratura  
non deve farla d(ett)o S(igno)r Matteo quia sic (etc.)

(c. 114v) Convenendo, che sopra il Collo di ciascun Leone debbia fare d(ett)o S(igno)r  
Mateo come promette un tassello da levare, e mettere p(er) come gia hanno in voce  
convenuto

It(em) che il metallo p(er) d(ett)o effetto debbia esser buono, e recipiente, e di qualità  
che possi pigliar ben l'oro, e caso d(ett)o S(igno)r Diego volesse dare il metallo  
necess(ari)o p(er) d(ett)i leoni, debbia d(ett)o S(igno)r Matteo riceverlo, et far buono il  
prezzo di esso secondo converà nel prezzo di d(ett)i Leoni come si dirà quia sic (etc.)

Per prezzo dei d(ett)i scudi quattromila e seicento m(one)ta Romana in tutto e p(er)  
tutto così d'accordo, a rag(ion)e di g(iul)i dieci p(er) ciascun scudo da pagarsi come  
d(ett)o S(igno)r Diego promette, e s'obliga di pagarlo di mano in mano che verrà  
facendo il lavoro e che bisognerà p(er) il lavoro hic Romae libere (etc.) al(ias)

Con(venen)do, che se p(er) mancam(en)to del denaro d(ett)o S(igno)r Matteo intralasciasse l'opera, d(ett)o S(igno)r Matteo non sia ob(liga)to p(er)cio di sua Colpa quia sic (etc.)

It(em) che mancando d(ett)o Si(gno)r Matteo di fare o conseg(na)re d(ett)i leoni nel modo, e tempi soprad(ett)i, oltre la p(re)cisa osservanza del fatto, alla quale sempre (c. 121 r) possa' esser astretto, sia lecito al d(ett)o S(igno)r Diego di farlo fare d'altre p(er)sone a quals(ivogli)a prezzo et(iam) maggiore del soprad(ett)o et(iam) ad r(ati)one(m) q(uan)ti plurimi a tutti danni, spese, et Interesse di d(ett)o Si(gno)r mateo quia sic (etc.)

Quae o(mn)ia (etc.) rata (etc.) al(ias) ad o(mn)ia damna (etc.) de quib(us) Pro quib(us) (etc.) sese (etc.) bona (etc.) her(ed)es (etc.) ac lura (etc.) In amp(lio)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) cl(ausol)is (etc.) ob(ligaru)nt (etc.) cifra (etc.) app(ellatio)ni ren(untiaru)nt (etc.) e cons(enseru)nt (etc.) unica (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) lur(aru)nt (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in domo hab(itatio)nis Ill(ustrissi)mi d(omini) D(on) loannis de Corduba p(resentibus) ead(em) Ill(ustrissimo) d(omino) Io(an)ne de Corduba Erre(ra) Corduben(si), et Ill(ustri) d(omino) Emanuele de Vaco fil(io) d(omini) Bald(assa)ris de Andalusia t(estibus)

#### NOTA

Possa] ripetuto due volte Diego VeUzquez encarga a Orazio Albrizio la realización de las copias en yeso de tres esculturas que se conservan en e] jardín del Belvedere: el Nilo, Apolo y Antinoo. El pago total acordado es de 400 escudos, e] plazo de entrega es de cuatro meses.

D(ominus) Horatius Albritius q(uondam) Pancratii Rom(anus) mihi (etc.) cog(nitu)s sponte (etc.) et al(ias) o(mni) m(elio)ri modo (etc.) prom(isi)t, et se obligavit Ill(ustrissi)mo d(omino) Didaco Silve de Velasco Hispalen(si) p(resenti) ut d(icitu)r di formare tre statue che sono di marmo nel Giardino di Belvedere cioè il Nilo, l'Apollò, et Antino, con far p(er) ciascuna di esse

un Cavo di Gesso et anco un Rilievo p(er) ciascuno di Gesso dentro alli medemi Cavi il tutto a proprie spese di esso S(igno)r Horatio, quali Cavi, e Rilievo siano, e debbiano essere ben fatti, polito, conforme al originali e da poter resistere in modo, che si possino far trasportare in Spagna, e con ogni diligenza, e quelli dare cond[ott]i in quelli luoghi in Roma, dove dal d(ett)o S(igno)r D(on) Diego se li ordinerà, e p(er) d(ett)a materia debbia d(ett)o S(igno)r Horatio far pigliare della pietra capata che se ne fa il Gesso della piu bianca, e senza machie, quale si cuocia separatam(en)te, e pesta che sarà si sedacci con il sedacfelio piu fino del solito, e di questo gesso che sarà più fino (c. 282 v) e più bianco se ne doverà servire p(er) far li tasselli o sottosquadri di d(ett)a forma, et anco le p(ri)me pelle vicino alla Statua, et debbia avvertire, che allontanandosi qualche pezzo da d(ett)a Statua, non li deva gettare altro pezzo vicino se p(ri)ma non haverà fatto andare al luogo SUO quello, accio nel gettar poi le statue non venissero con una parte alta, et una bassa, e che d(ett)e forme li loro tasselli, o sottosquadri siano coll[e]gati

dentro alla forma grande con maglie di filo di ferro, e sbugiata la forma passino con uno spago legati di fora, accio quando d(ett)a forma sia insieme non venisse à cadere qualche tassello p(er) di dentro,

Convenendo che quando alcuni di d(ett)i mancasse alla forma, o altro difetto, che la rendesse inhabile, o diffettosa in quals(ivogli)a parte, che il Sig(no)r Horatio sia ob(ligat)o a rifarlo, o accomodare il difetto a sue spese conf(orm)e sara di bisogno, altram(en)te sia in arb(itri)o di d(ett)o S(igno)r d(on) Diego di farle rifare di novo, o accomodare conf(orm)e al bisogno a tutte spese di d(ett)o S(igno)r Horatio

Et il tutto d(ett)o S(igno)r Horatio promette di haver finito, e consegnato al d(ett)o S(igno)r D(on) Diego fra quattro mesi (c. 283r) dal hoggi prossimi, et Intanto non tralasciar l'opera, altram(en)te sia lecito al

d(ett)o S(igno)r d(on) Diego di farla fare d'altre p(er)sone à maggior prezzo del Infr(ascritt)o a tutti danni spese, et Interesse di d(ett)o S(igno)r Horatio,

Convenendo che d(ett)o S(igno)r D(on) Diego sia ob(liga)to, a procurare la licenza necessaria, accio possa d(ett)o S(igno)r Horatio haver libero l'adito a fare d(ett)e forme quia sic (etc.) alias (etc.)

E q(uest)o p(er) prezzo, e nome di prezzo di d(ett)i Cavi, e Rilievi di scudi quattrocento di m(one)ta di g(iul)i dieci p(er) scudo in tutto, e p(er) tutto cosi d'accordo

A conto de quali d(ett)o S(igno)r Horatio nunc in mei (etc.) ma(nua)l(ite)r et Incont(ant)i habuit, et recepit a d(ict)o d(omino) Didaco p(rese)nt(i) scura quinquaginta m(one)te; quae ad se traxit (etc.) in tot luliis, et test(oni)bus arg(ente)is et tratta (etc.) vocavit (etc.)

ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) ren(unciav)it et qu(ietavi)t (etc.) p(er) pa(ctum) (etc.)

Residuu(m) vero d(ictu)s d(ominus) Didacus solvere prom(isi)t d(ict)o D(omino) Horatio p(rese)nt(i) ut d(icitu)r di mano in mano secondo d(ett)o S(igno)r Horatio verrà lavorando libere (etc.) al(ias) ita ut completis operib(us), et consig(nat)is d(ictu)s Horatius debeat recepissee totu(m) d(ictum) Integru(m) pretiu(m) q(ui)a Sic (etc.)

(c. 283v) Quae o(mn)ia (etc.) rata (etc.) al(ias) ad o(mni)a (etc.) damna (etc.) de quib(us) (etc.) Pro quib(us) (etc.) sese (etc.) bona (etc.) her(ed)es (etc.) Iura (etc.) In amp(lio)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) el(ausol)is (etc.) obl(igaru)nt (etc.) citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.)

ren(untiaru)nt (etc.) et cons(enseru)nt (etc.) unica (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) Iur(arun)t Sup(er) quib(us)

Act(um) Romae in domo hab(itatio)nis Ill(ustrissi)mi d(omini)l(oann)is de Corduba p(resentibus) d(ominis) lo(ann)e de Parecha q(uondam) alt(eriu)s lo(ann)is de Antechera et Andrea q(uondam) Ber(nar)di Gori Lucen(s)i t(estibus)

NOTAS

1 da] ripetuto due volte

2 m(one)te] seguono parole espunte

Doc. 5

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, Vol. 145, cc. 292r-v, 295r 27 de abril de 1650. Locolo.



Diego Velazquez alquila un apartamento de tres habitaciones, con taller, propiedad del Colegio Nardini, por un periodo de seis meses renovables, a calcular desde el 10 de abril precedente, y por un precio anual de 27 escudos, rateado trimestralmente. Subalquila, ademas, el mismo inmueble a Domenico Fulano, por un periodo de tres meses, a un precio de 6 escudos y 75 bayocos por trimestre.

111(ustris) d(ominus) Ioseph Butius q(uondam) Iulii Cesaris

Urbevetanus Rector Collegii Nardini mihi (etc.) cog(nitu)s spante (etc.) om(n)i (etc.) qua s(upr)a no(m)i(n)e locavit (etc.) Ill(ustrissi)mo d(omino) Didaco Silve Velasco Hispalen(si) appartam(en)tu(m) d(ict)i Collegii continen(tem) in se tres stantias ad unu(m) planu(m) cu(m) Cantina posit(um) subtus d(ictum) Collegiu(m) In(ter) suos fines (etc.) ldest o(mn)ia Iura (etc.) locari solita ad haben(dum) prout de similib(us) Hanc aute(m) loc(ati)one(m) fecit (etc.) d(ictu)s d(ominus) Ioseph erga d(ictum) d(ominum) Didacu(m) p(er) duratura(m) ad sex menses prox(im)os ceptos die 10 huius, et ut seq(uitu)r (etc.) pro annua

pensione scutor(um)l viginti septe(m) m(one)te Iul(iis) dece(m) pro scuto solve(ndorum) prout d(ictus) d(ominus) Didacus solvere promisit de trimestre in trimestre anticipate pro rata hic Romae libere (etc.) alias (etc.)

Et pro p(ri)mo (trimest)re d(ictu)s d(ominus) Ioseph med(io iuramento tac)tis (con)fessus fuit habuisse et recepisce a d(ict)o d(omino) Didaco p(rese)nt(i) scuta sex b(aiocchos) 75 mo(ne)t(e), de quib(us) (etc.), vocavit (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) ren(untiav)it (etc.) et quiet(avi)t (etc.) p(er) pac(tum) (etc.)

Qua quid(em) loc(ati)one durante d(ictu)s d(ominus) Ioseph promisit d(ictum) d(ominum) Didacu(m) p(rese)nt(e)m man(utene)re et

cons(erva)re in quieta, et pacifica possessione d(itt)e domus, eumq(ue) defendere, et disbrigare ab o(mn)i lite, molestia, et molest(ant)e p(er)sona (etc.)

Et viceversa d(ictu)s cond(uct)or prom(isi)t p(redic)ta loc(ati)one finita d(ict)a(m) domu(m) evacuare, vacua(m)q(ue) libera(m), et expedita(m) dimittere, et relaxare potius meliorat(am), quam deteriorat(am) no(n) obstan(tibus) quib(us)cu(m)q(ue) beneficiis et privilegiis Inquil(ina)tus, et (c. 292v) Inquilinoru(m), decretis Cam(erali)bus, et o(mn)ib(us) aliis L(egibus) et lurib(us) in favore(m) Inquilinoru(m) quomo(do)l(ibe)t facien(tibus), quib(us) med(io iuramento tac)tis ren(untiav)it (etc.)

Et his salvis d(ictu)s d(ominu)s Didacus cu(m) con(sen)su d(ict)i d(omini) Iosephi p(rese)ntis (etc.) sup(radic)ta membra sublocavit (etc.) 111(ustrissi)mo Dominico Fulano q(uondam) Caroli Cosentino p(rese)n(t)i ad haben(dum) p(rou)t de si(mglib(us)) Hanc aute(m) subloc(ati)on(em) (etc.) fecit (etc.) duratura(m) ad tres menses prox(im)os ceptos die 10 huius et ut seq(uitu)r (etc.) pro ead(em) pens(ion)e annua scut(or)um viginti septe(m) m(one)t(e) sol(vendorum) prout d(ictu)s d(ominus) Dom(ini)cus solvere promisit de (trimest)re in trimestre ant(icipat)e pro rata hic Romae libere (etc.)

Et pro p(ri)mo (trimest)re d(ictus) d(ominus) Didacus manu in mei (etc.) hab(ui)t et recepit a d(ict)o d(omin)o Dom(ini)co p(rese)nte (etc.) scuta sex b(aiocchos) 75 m(one)t(e), quae ad se traxit (etc.) in tot Iuliis, et test(oni)bus arg(ent)eis, et tratta (etc.)

vocavit (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) ren(untiav)it (etc.) et qu(ietavi)t (etc.)  
p(er)

pac(t)um (etc.)

Con(venien)tes quod si d(ictu)s d(ominus) Dom(ini)cus noluerit amplius continuare  
elapso p(redic)to (trimest)re, teneat(u)r alteri parti Int(ima)ri facere p(er) quindecim  
dies ante fine(m) (trimest)ris, al(ias) no(n) fatta Int(imation)e (etc.) censeat(u)r d(itt)a  
domus reconducta et relocata ad alios tres menses prox(im)o(s) subsequen(tes) pro  
ead(em) pens(ion)e (etc.) pactis (etc.) cap(itu)lis, et cond(itioni)bus quia sic (etc.)

Qua subloc(ati)one durante d(ictu)s Didacus de dato, et facto suo prom(isi)t d(ictum)  
d(ominum) Dom(ini)cu(m) in quieta, et pacifica pos(sessi)one man(utene)re, et  
conser(va)re (etc.)

Et vice versa d(ictu)s d(ominus) Dom(ini)cus prom(isi)t p(redic)ta subloc(ati)one finita  
d(ict)a(m) (c. 295r) domu(m)<sup>2</sup> evacuare, vacua(m)q(ue) libera(m) et expedita(m)  
dimittere no(n)

obstan(tibus) quib(us)cu(m)que) L(egibus) Stat(ut)is et privilegiis Inquil(ina)tus, et  
Inquilinor(um), decretis Cam(erali)bus, et o(mn)ib(us) aliis L(egibus) et Iurib(us) in  
favore(m) Inquilinoru(m)

quomo(do)l(ibe)t facien(tibus) quib(us) med(io iuramento tac)tis (etc.) ren(untiav)it  
(etc.)

Que o(mn)ia (etc.) rata (etc.) al(ias) ad o(mn)ia damna (etc.) de quib(us) (etc.) Pro  
quib(us) (etc.) sese (etc.) bona (etc.) her(ed)es (etc.) Iura (etc.) In amp(lio)ri forma  
Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) cl(ausol)is (etc.) ob(ligaru)nt citra (etc.) app(ellatio)ni  
(etc.) ren(untiaru)nt (etc.) et cons(enseru)nt (etc.) unica (etc.) sicq(ue) tactis (etc.)  
lurarunt (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Romae in d(ict)o app(artamen)to p(resenti) d(omin)o lo(ann)e q(uondam)  
Petri Ricciardi Bononien(si), et p(resenti) d(omino) lo(hanne) Hippolito Gaudio  
q(uondam) Nicolai Cosentino t(estibus)

Ant(oni)u)s Franc(iscu)s M(ari)a Simius r(ogatus)

NOTAS

scuto(rum)] ripetuto due volte domu(m)] ripetuto due volte

Doc. 6

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, Vol. 145, cc. 535r-v, 540 r-v

13 de mayo de 1650. Locatio.

Diego Velázquez alquila dos habitaciones colocadas en la planta baja del Hospital de la  
iglesia de los Santos Cruz y Buenaventura de los Luqueses, por el periodo de un año,  
renovable, y por un precio anual de 35 escu—dos, rateado trimestralmente. El acuerdo  
prevé que se le consienta abrir una puerta entre las dos habitaciones, con la condición  
de que ésta sea cerrada de nuevo cuando cumpla el contrato.

Locatio pro Ecclesia SS. Crucis, et Bonaventure Nationis Lucen(sis) 111(ustris)  
D(ominus) Iacobus fil(ius) q(uondam) Io(ann)is Bap(tis)te Verdi Lucen(sis) Deputatus  
Congregationis Ecclesie SS. Crucis et Bonaventura Nationis Lucane mihi (etc.)  
cog(nitu)s sponte (etc.) et alias omni m(elio)ri modo (etc.) locavit (etc.) 111(ustrissi)mo

D(omino) Didaco Silva Velasques Hispano p(rese)nti (etc.) duas stantias ad planum terre d(ict)e Ecclesie in

n(umer)o 23 et 25 posit(as) subtus Hospitale d(ict)e Ecclesie cum Suis Iuribus (etc.) Ad habendum per annum ab badie incipien(dum), et ut sequitur (etc.) pro annua pensione scutor(um) triginta quinq(ue) m(one)te iuliorum dccc(m) pro Scuto solven(dorum), p(rou)t d(ictu)s D(ominus) Didacus solvere promisit d(ict)o D(omino) Iacobo seu pro tempore administranti de trimestri in trimestre anticipate' pro rata hic Rame libere (etc.) alias (etc.) Cum pactis (etc.) Infr(ascript)is Vi(delicet)

Quod liceat d(ict)o D(omino) Didaco aperire lanuam d(ictarum) stantiar(um) habentem exitum ad aliam Stantiam, et finita locatione illam Claudere teneatur quia sic (etc.)

Item quod d(ictu)s condutor nequeat d(ictas) stantias in totum (c. 535v) ne(que) in partem alicui (per)sone sublocare, minusq(ue) ulla melioramenta facere etiam utilia, et necessaria absq(ue) expressa in scriptis licentia d(ict)i D(omini) Iacobi, alias hu(ius)m(od)i sublocatio sit nulla, et invalida, ut si facta non fuisset si ita d(icto) D(omino) Iacobo videbitur, et placebit, et melioramenta p(redict)a cedant, et vadant in utilitatem, et commodu(m) d(ictarum) Stantiarum absq(ue) spe alicuius repetitionis, vel Compensationis cum pensione quia Sic (etc.)

Item quod ea pars que finito d(ict)o tempore noluerit amplius in hu(ius)m(od)i locatione continuare teneatur id alteri parti intimari Tacere p(er) quindecim dies ante d(ictu)m annu(m) etiam D(ecretis) C(ontradicientibus), alias hu(ius)m(od)i intimatione ab aliqua ear(um) non facta et in actis mei (etc.) leg(iti)me non reproducta d(itt)✓ Stantie cum

Suis iuribus (etc.) censeantur, et sint relocate et reconducte ad alium annum et sic de anno in annum donec ab aliqua ex d(ictis) partibus d(ict)a Intimatici fiat, semperq(ue) continuare intelligatur cum eisdem pactis cap(itu)lis, conditionibus, et aliis in p(rese)nti Instr(ument)o Contentis quia Sic (etc.)

Qua locatione durante, d(ictu)s D(ominus) Iacobus nomine quo s(upr)a (c. 540r) promisit d(ictu)m D(ominum) Conductorem, ut supra p(rese)ntem (etc.) manutenere, et conservare in quiete, et pacifica frutione d(ictarum) stantiarum, eumque eximere, defendere, et liberare ab omni lite molestia, et molestante p(er)sona quia Sic (etc.)

Et vice versa d(ictu)s D(ominus) Didacus' d(ict)a locatione durante promisit d(ictis) stantiis uti, ac frui more boni conditoris, eaq(ue) finita, seu disdicta d(ictas) Stantias dimittere, et relaxare vacuas, liberas, et expeditas, atq(ue) ab omnib(us) immunditiis expurgatas ac potius melioratas quam sui Culpa deterioratas quibuscumq(ue) privilegiis, et

decretis Cameralibus in eius Inquilinatus et inquilinorum favorem quomo(do)l(ibe)t facien(dis) non obstantibus, quibus expresse med(io iuramento tac)tis (etc.)5 renun(tia)vi)t et illis minime uti promisit

Que omnia rata (etc.) alias (etc.) ad omnia damna (etc.) de quibus (etc.) pro quibus (etc.) d(ictu)s D(ominu)s Iacobus bona d(ict)e Ecclesie ac lura

(etc.) d(ictu)s vero 111(ustrissi)mus D(ominus) Didacus se ipsum (etc.) eiusq(ue) heredes (etc.) bona (etc.) ac lura (etc.) in ampliori forma Camerae Apo(sto)lice cum

Solitis C(lauso)lis (etc.) obligarunt (etc.) citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.)<sup>4</sup> ren(untiaru)nt (etc.) con(senseru)nt (etc.) unica (etc.)<sup>5</sup> (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) lurarunt (etc.) Sup(er) quibus (etc.)

(c. 540v) Actum Rome Domi d(ict)i Ill(ustrissi)mi D(omini) Didaci posit(ae) in Regione Parionis p(rese)ntibus (etc.) D(omino) Io(ann)e fil(io) q(uondam) alterius io(ann)is Pareche Hispano, et Andrea fil(io) q(uondam) Bernardi Ghorii Lucen(s)i testibus

Pro D(omino) Io(ann)e Garzias Valentino Not(ari)o

Andreas de Blaslis rog(atu)s

NOTAS

anticipatelsegue hic espunto

2 Didacus] segue quo Supra nomine espunto

3 (etc.)] segue illis espunto

citra (etc.) app(ellation)i (etc.)] ripetuto due volte 3 unica (etc.)] segue Cons(enseru)nt espunto

Doc. 7

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 148, cc. 853r-v, 866r 11 de marzo de 1651. Obligatto.

Juan de Córdoba Herrera encarga a un arrendador de barcos transportar desde Roma a Napoles cuarenta y cuatro cajas que contenian estucos, modelos para estatuas, una estatua de metal y dos leones de bronce, que debia entregar a Gregorio Romero de Morales, secretario de su Majes-tad, o a quien éste ordenara. El pago total acordado es de 50 escudos.

Hieronimus Pauli q(uondam) Consalvi Rom(anus) agens et Pr(ocurat)or ut sserueru)nt Patroni Caroli marini in tartana nuncupat(a) La Madonna del

Carmine et S. Ant(oni)o di Padova existen(te) ad p(rese)ns in Tiberi ad Ripa(m) Urbis, pro quo d(omino) Carolo de rato (etc.) in f(orm)a promisit (etc.) de proprio (etc.) o(mn)ia que (etc.) d(ict)o invic(em) promisit, et se ob(liga)vit Ill(ustrissi)mo d(omino) Don Ioanni de Corduba Corduben(s)i p(rese)nt(i) ut d(icitu)r di portare con d(ett)a tartana portare dico Quaranta quattro Casse grande, e mezzane piene di diversi Stuchi, e modelli p(er) Statue, et anco Una Statua di metallo, e doi altri di Leoni pure di Bronzo il tutto in d(ett)e Casse, da Roma a Napoli, e quelle consegnare al S(igno)r D(on) Gregorio Romero de Morales Secretario di Sua Maestà, e di Guerra in d(ett)o Regno di Napoli, o a chi d(ett)o S(igno)r d(on) Gregario ordinerà, e di tal consegna portarne, et esibirne ricevute, e quietanze vere, reali, e leg(iti)me al d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni, e d(ett)o viaggio farlo a drittura da Roma a Napoli senza' andare altrove ben Conditionate conf(orm)e si usa in simil porti, e partire martedì', (c. 853v) prossimo, e de li come sopra andare a drittura a Napoli, et in d(ett)o Viaggio non portare mercantie o robbe d'alcuna Sorta p(er) alcun'altra persona alias (etc.) quia sic (etc.) et con d(ett)e robbe condurre doi o tre p(er)sone, che

d(ett)o S(igno)r D(on) Gio(vanni) manderà sopra d(ett)a tartana p(er) sicurezza di d(ett)e robbe al(ias) (etc.)

Convenendo, che d(ett)o S(igno)r D(on) Gio(vanni) sia ob(liga)to d(ett)e Casse consegnarle al d(ett)o Girolamo sopra la d(ett)a barca, ma d(ett)o Girolamo con li suoi marinari siano ob(liga)ti ad aiutarli in caricarli quia sic (etc.) a(lias) (etc.)

It(em) che mancando in far d(ett)a consegna, e portarle come sopra oltre la precisa osservanza (etc.) alla quale Girolamo sia sempre ob(liga)to, sia lecito al d(ett)o S(igno)r D(on) Gio(vanni) di farle portare d'altri a maggior prezzo del infr(ascritt)o et(iam) ad r(ati)onem quanti plurimi à tutti

danni, spese, et Interessi di d(ett)o Girolamo, o Padron Carlo quia sic etc. a(lias) (etc.)

Et p(er) il nolo di d(ett)a robba, e tartana d(ett)o S(ignor) D(on) Gio(vanni) promette e si obliga di pagare al d(ett)o Girolamo à nome come sopra scudi cinquanta m(one)ta, così d'accordo cioè scudi venti cinque al p(rese)nte di

con(tan)ti, et il resto quando d(ett)o Girolamo haverà consegnata d(ett)a robba come sopra libere (etc.) al(ias) (etc.) hic Romae a(lias) (etc.)

Que (scuta) viginti qui(n)q(ue) d(ictus) Hier(onimus) nunc in mei (etc.) ma(nua)l(ite)r, et Incont(anti) (e. 866r) habuit et recepit a d(ict)o d(omino) lo(ann)e p(resenti) illaq(ue) ad se traxit (etc.) et tracta (etc.) vocavit (etc.)

ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) ren(untia)vit (etc.) et quietavit (etc.) p(er) p(act)u(m) (etc.)

Que o(mnia) (etc.) rata (etc.) al(ias) ad o(mni)a damna (etc.) de qui(bus) (etc.) pro qui(bus) (etc.) sese (etc.) bona (etc.) her(ed)es (etc.) Iura (etc.) In ampl(io)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) c(lauso)lis (etc.) ob(ligaru)nt (etc.) citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.) ren(untiaru)nt et

cons(enseru)nt (etc.) unica (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) lur(aru)nt (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Romae in Reg(ion)e Parionis, et domo d(icti) d(omini) Io(ann)is p(resentibus) (etc.) 111(ustri) d(omino) Ant(oni)o Bruno de Gimignano Aretinae dio(cesis) et d(omin)o lo(ann)e q(uondam)Thome de Thomasis de Vilar Bisuntine dio(cesis) t(estibus)

#### NOTAS

I senza] segue parola espunta

2 martedì] segue o mercor espunto

Doc. 8

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, Vol. 149, cc. 163r-v 19 de abril de 1651. Quietati°.

Juan de Cordoba Herrera paga a un arrendador de barcos veinticinco escudos, ademas de los 50 escudos que se le debian por el transporte desde Roma a Napoles efectuado por el.

Quietatio ad favorem Ill(ustrissi)mi D(omini) Iacobi [sic] de Corduba In mei (etc.) Hieronimus fil(ius) q(uondam) Consalini Pacis Romanus mihi (etc.) cognitus sponte (etc.) et alias omni m(elio)ri modo (etc.) habuit, et recepit m(a)n(ua)l(ite)r, et in con(tan)ti ab Ill(ustrissi)mo

D(omino) lo(ann)e de Corduba p(rese)nte (etc.) Scuta viginti quinq(ue) m(one)tw luliorum decem pro Scuto qua? Sunt pro residuo scutorum quinquaginta debit(or)um ut d(icitu)r p(er) bavere portato diverse robbe nella sua Barca da Roma à Napoli dal

d(ett)o Sig(no)r Gio(vanni) di Cordova, illaq(ue) ad se in tot luliis, et testonibus argenteis traxit (etc.) et tracta (etc.) de illis, ac de tota Summa se bene contentum vocavit (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) renuntiavit (etc.), et quietavit (etc.) etiam p(er) pactu(m) (etc.)

Promittens hu(ius)m(od)i quietantiam habere ratam contraq(ue) non facere (etc.) alias (etc.) Sicq(ue) tactis (etc.) lurav it (etc.) Sup(er) quibus (etc.) Actum Roma in Domo d(ict)i Ill(ustrissi)mi D(omini) (c. 163v) Io(ann)is

Regionis Parionis p(rese)ntibus Ill(ustribus) D(ominis) D(on) Emanuele Vanhien(s) fil(io) D(omini) Baldassaris Hispano, et D(omino) Francisco Corradi fil(io) q(uondam) Cinthii de S. Genesio Camerinen(sis) Dioc(es)is testib(us)

Pro D(omino) Io(ann)e Garzias Valentino Not(ario)

Andreas de Blasiis rog(atus)

NOTA

Io(ann)is] ripetuto due volte

Doc. 9

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, Vol. 150, cc. 290r-v, 303r 6 de agosto de 1651. Obligatio.

Juan de Córdoba Herrera encarga a Cesare Sebastiani la realización de la copia en yeso de la estatua del Laocoonte, colocada en el Belvedere. El pago acordado es de 195 escudos y el tiempo de entrega es de dos meses. La obra finalizada debiera ser aprobada por Giuliano Finelli, a cuya opi-nión Cesare Sebastiani promete someterse.

D(ominus) Cesar Sebastiani q(uondam) Sebastiani de Recanate mihi (etc.) cognitus sponte (etc.) et al(ias) omni m(elio)ri modo (etc.) promisit, et se obligavit Ill(ustrissi)mo D(omino) D(on) Ioanni de Corduba Corduben(s) p(rese)nt(i) (etc.) ut d(icitu)r di formare la statua

del Leuconte, ch'è di Marmo in Belvedere di Roma, formarla dico di gesso a Rochii, quale debbia esser ben fatta di gesso buono, pulita di buona materia, e dentro il Cavo formare una statua Intiera pure di gesso buono, pulita, rinettata, fatta con ogni diligenza, et esquisitezza, e redotta al termine d'approvarsi dal S(igno)r Giuliano Finello di Massa di Carrara presente, et accettante, alla cui dichiaraz(ion)e promette di stare, e non reclamare sotto quals(ivogli)a pretesto, et il tutto fare a sue proprie spese di quals(ivogli)a sorte, e spetie, et consegnare il tutto finito, e p(er)fettionato nel med(em)o luogo di Belvedere fra doi mesi d'hoggi prossimi (c. 290v) quali rochii siano, e debbiano essere ben fatti, et in maniera tale, che possino servire p(er) gettarvi dentro altre statue, e siano nel' medemi modo, forma, patti, e cond(itio)ni, che si contiene

nel Instrom(en)to fatto dal S(igno)r Horatio Albritio à favore del S(igno)r D(on) Diego Velasco, o di esso S(igno)r d(on) Gio(vanni) p(er) l'atti di me not(ario) rog(ato), del quale d(etto) Si(gno)r Cesare con giuram(en)to tactis (etc.) dichiara haver notitia, scienza, et

Informatione, quia sic (etc.) al(ias) (etc.)

Promette di più d(ett)o Si(gno)r Cesare di non gettare, o far gettare in d(ett)i Cavi altra statua, che la sudetta p(er) il d(etto) S(igno)r



D(on) Giovanni alias (etc.) ultra p(re)cisa(m) (etc.) et(iam) ad o(mn)ia damna (etc.)  
 Et il tutto fa d(etto) Si(gno)r Cesare p(er) prezzo di scudi Cento novanta cinque  
 m(one)ta in tutto, e p(er) tutto così d'accordo, e se il Si(gno)r d(on) Gio(vanni) vorrà,  
 che si portino d(ett)i Cavi, e statua alle Case de Luchesi alli Cappuccini vecchi, si  
 oblige d(etto) Si(gno)r d(on) Gio(vanni) darli altri scudi Cinque così d'accordo  
 Et à conto di d(ett)o prezzo d(ett)o Si(gno)r Cesare al p(rese)nte hebbe, e ricevette da  
 d(ett)o Si(gno)r d(on) Gio(vanni) scudi venti m(one)ta, quali

tirò a se, e ne fece quietanza in f(orm)a et nihil(ominus) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue)  
 re(nuntia)vit (etc.)

Il resto si oblige d(ett)o Si(gno)r d(on) Gio(vanni) di pagarlo di mano in mano, che (c.  
 303r) verrà d(ett)o Si(gno)r Cesare lavorando,

talm(en)te che finiti d(ett)i lavori e conseg(na)ti come sopra d(ett)o Si(gno)r Cesare  
 habbia d'havere tutto il d(ett)o Intiero prezzo libere (etc.) a(l)ias (etc.)

Covenientes d(iet)e partes, quod deficiente d(ict)o d(omino) Cesare in consignat(io)ne  
 et p(er)fettione d(ict)or(um) laborer(um) modo, et forma p(re)dic(tis), ultra precisa(m)  
 (etc.) ad qua(m) semp(er) teneri, et colti posse voluit, liceat eid(em) d(omino) Ioanni  
 fieri facere pred(icta) o(mn)ia ab aliis p(er)sonis pro pretio, et pretiis reperibilib(us)  
 et(iam) ad r(ati)onem quanti plurimi omnib(us) et singulis damnis, expensis, et  
 Interesse d(ict)i d(omini) Cesaris q(ui)a Sic (etc.)

Que o(mn)ia (etc.) rata (etc.) al(ias) (etc.) ad o(mn)ia damna (etc.) de quib(us) (etc.)  
 P(ro) quib(us) (etc.) sese (etc.) bona (etc.) her(ed)es (etc.)

Tura (etc.) In amp(lio)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) c(lauso)lis (etc.)  
 oh(ligaveru)nt (etc.) citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.) ren(untiaru)nt et cons(enseru)nt  
 (etc.) unica (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) lurarunt (etc.) Su(per) quib(us) (etc.)

Actu(m) Romae in Reg(ion)e Parionis, et domo d(ict)i d(omini) Io(ann)is  
 p(resentibus) d(ominis) Io(ann)e Ant(oni)o Ameto q(uondam) d(omini) Iacobi  
 Rom(ano), et Carolo Marsi q(uondam) Dom(ini)ci Lotaringio t(estibus)

Ant(oni)us Fra(nciscu)s M(ari)a Simius r(ogatus)

NOTAS

'nel] segue modo, e f espunti 2 verrà] ripetuto due volte

Doc. 10

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 151, cc. 279r-v, 280r-v, 297r

2 de noviembre de 1651. Obligatio.

Juan de Córdoba Herrera encarga a Matteo Bonuccelli el dorado de doce leones en  
 bronce realizados por él. Girolamo Ferreri y otras personas expertas en tal técnica  
 cumplirn el trabajo, que seri juzgado por Giuliaño Finelli, invitado desde %poles a  
 Roma por el virrey con este propo-sito. El pago pactado es de 160 escudos por cada  
 león, y el plazo de entrega es de cuatro meses.

D(ominus) Matheus Bonu[cc]jellus q(uondam) Ioannis Lucensis mihi (etc.) cog(nitu)s  
 sponte (etc.) omni (etc.) promisit, et se obligavit (etc.) 111(ustrissi)mo d(omino) Don  
 Ioanni de Corduba Corduben(si) p(rese)nt(i) ut d(icitu)r di Indorare, e far Indorare li  
 dodici leoni di Bronzo, che d(ett)o S(igno)r Matteo ha fatto p(er) d(ett)o S(igno)r don

Giovanni in vigor del Instr(ument)o rogato p(er) l'atti di me not(ario), e che stanno appresso il med(em)o S(igno)r Matteo, doi de quali già son stati dorati, e consegnati, e quelli Indorarli, e farli Indorare dal S(igno)r Girolamo Ferreri, ed altre p(er)sone pratiche, et esperte in tal negotio, bene, diligentem(en)te, e con ogni esquisitezza, e che siano di sodisfattione totale tanto del d(ett)o

S(igno)r D(on) Giovanni, quanto del S(igno)r Giuliano Finelli mandato p(er) quest'effetto dal 111(ustrissi)mo et Ecc(ellentissi)mo S(igno)r Vicè Re di Napoli, e darli dorati, e finiti come sopra tutti l'altri dieci fra quattro mesi d'hoggi prossimi liberam(en)te, senz'eccett(ion)e alcuna altram(en)te (etc.) Con l'Inf(rascritti) patti e cond(iti)oni cioe

P(rim)a che d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni sia obligato di dare tutto l'oro, che sarà necessario p(er) d(ett)a Indoratura, come anco (c. 279v) l'argento vivo, et acqua forte, che bisognerà, di mano tn mano, che si verrà lavorando, e nel resto la fatica, mercede, opera, foro, cementi, et ogn'altra cosa necessaria p(er) tal effetto la debbia mettere d(ett)o S(igno)r Matteo quia sic (etc.)

It(em) che caso non fossero d(ett)i leoni, o alcuni di loro ben dorati, e di sodisfat(tion)e come sopra, in tal caso li debbia d(ett)o S(igno)r Matteo dorare, e far ridorare a tutti suoi danni, spese, et Interesse tante volte quante occorresse q(ui)a sic (etc.)

It(em) che d(ett)o S(igno)r Giuliano doveri assistere a tal opera, et Indoratura, e secondo la di lui dirett(ion)e debbiassi fare tal Indoratura quia sic (etc.)

It(em) che qualsivoglia danno, che succedesse, o p(er)dita d'oro, o altro in qualsivoglia modo, p(er) qualsivoglia causa, et occasione uadi a danno, vizio, e pericolo di d(ett)o S(igno)r Matheo

E p(er) tutto quello che d(ett)o S(igno)r Matteo possa p(re)tendere, o havere tanto p(er) mercede, fatiche sue, e del operarii, Indorature, et ogni altra cosa, che vi bisognerà, e ci impiegheranno oltre l'argento vivo, acquaforte, et oro da darsi dal S(igno)r d(on) Gio(vanni) It(em) convengano d(ett)e parti, se li debbia dare e pagare dal d(ett)o S(igno)r d(on) Giovanni come promette scudi (c. 280r) Cento' sessanta m(one)ta p(er) ogni leone

cosi d'accordo in tutto, e p(er) tutto, che fanno la somma di scudi mille novecento venti m(one)ta, da pagarsi di mano in mano, che verranno

lavorando talm(en)te, che consegnati li leoni finiti, e dorati come sopra habbia d'essere interamente sodisfatto, come d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) promette, e si obliga

It(em) che mancando d(ett)o S(igno)r Matteo in Indorare e far Indorare, e consegnare, d(ett)i leoni dorati, e finiti nelli tempi, modi e forme soprad(ett)e, oltre la precisa osservanza del fatto, alla quale d(ett)o S(igno)r

Matteo vuol sempre poter esser forzato, et astretto, sia lecito al d(ett)o S(igno)r d(on) Giovanni di poterli far indorare, ridorare, e finire di Indorare da qualsivoglia altra p(er)sona à maggior mercede, et fattura soprad(ett)a

et(iam) ad r(ati)onem quanti plurimi a tutti danni, spese, et Interesse di d(ett)o S(igno)r Matheo q(ui)a Sig.. (etc.)

It(em) che tutti li avanzi d'oro, et altro, che si consegnera dal S(igno)r d(on) Gio(vanni) si debbia rest(itui)re al d(ett)o S(igno)r D(on) Gio(vanni) come d(ett)o S(igno)r Matteo promette al(ias) (etc.)

E salve tutte le cose sudette, presenti e p(er)sonalmente (c. 280v) const(itu)ti tanto d(ett)o S(igno)r Matteo, q(uan)to il d(ett)o S(igno)r Girolamo Ferreri figliolo del q(uondam) Pavolo Rom(an)o da me not(ario) ben cognosciuti, li quali convennero come si dirà

Che d(ett)o S(igno)re Girolamo habbia d'assistere al d(ett)o lavoro, et Industria, con darli, et assegnarli d(ett)o S(igno)r Matteo d(ett)i lavoranti, et operarii necessarii, e dare tutte le cose necessarie, ocorrenti p(er) la total indoratura di d(ett)i leoni, promettendo d(ett)o S(igno)r Girolamo servire e ben Indorare,' lavorare d(ett)i leoni bene, e diligentem(en)te, e fare tutto quello sana necessario p(er) la totale p(er)fett(ion)e di d(ett)a opera

Et al Incontro p(er) sua mercede d(ett)o S(igno)r Matteo promette e si obliga di pagare p(er) d(ett)i dodici leoni conseg(na)ti, e da consegnarsi come sopra, al d(ett)o S(igno)r Girolamo p(rese)nte (etc.) scudi trentacinque m(one)ta p(er) ciascun leone secondo, e di mano in mano si verrà lavorando alias (etc.)

Que o(mn)ia (etc.) ut s(upra) script(a) rata (etc.) ali(as) ad o(mn)ia damna (etc.) de quib(us) (etc.) Pro quib(us) (etc.) sese (etc.) bona (etc.) her(ed)es

(etc.) tura (etc.) In amp(lio)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) c(lauso)lis (etc.) ob(ligav)it (etc.) citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.)

ren(untiaru)nt (etc.) et cons(enseru)nt (etc.) unica (etc.) Sicq(ue) tactis (etc.) lurarunt super qui(bus)

(c. 297r) Act(um) Rome in domo d(ict)i d(on) lo(ann)is p(resentibus) d(omin)o Carolo q(uondam) Petri Agustini Contis firmano, et Vincentio q(uondam) l(oann)is Gambi Lucen(s)i t(estibus)

Noris

Cento] ripetuto due volte

S(ignor)] Seguono lettere espunte Indorare,] Seguono lettere illeggibili

Doc. 11

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, cc. 136r-v, 149r 16 de abril de 1652. Obligatio.

Juan de Córdoba Herrera encarga a Matteo Bonuccelli la realización de las copias en bronce de dos esculturas de la coieccion del principe Borg hese, un Hermafrodito y una "Venere piccola", en las que debera integrar las partes que faltan. El pagn acnrclado es de 900 escudos y la fecha de entrega deberà ser dentro del mes de agosto sucesivo. El visto bueno de la obra lo debera'n dar dos personas expertas, elegidas por Juan de Córdoba Herrera.

D(ominus) Matheus Bonuccellus q(uondam) loannis Lucensis mihi (etc.) cog(nitu)s sponte (etc.) omni (etc.) prom(isi)t et obligavit (etc.) 111(ustrissi)mo d(omino) Don loanni de Corduba Corduben(s)i p(rese)nt(i) (etc.) ut d(icitu)r di fare p(er) sua Sig(no)ria Ill(ustrissi)ma Doi statue di Bronzo cioè Un Ermafrodita, e l'altra Una

Venere piccola da cavarsi dal orig(ina)li che stanno nel' Palazzo del Giardino del Ecc(ellentissi)mo S(igno)r P(ri)n(ci)pe Borghese, che quella della Venere di già é fatta, e finita, quali siano conf(orm)e alli loro originali ben fatte, pulite, rinettate, Cisellate ad uso di argenterie e<sup>2</sup> che siano à

sodisfatt(ion)e di doi p(er)sone perite nel arte che da d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) si nomineranno p(er) giudicare d(ett)e opere, osservando poi in tutto, e p(er) tutto l'antico di d(ett)i orig(ina)li, con rimediare alle d(ett)e statue in tutto quello che di necess(ari)o mancano

l'antiche che son guaste dal tempo, e p(er)che di già d(ett)o S(igno)r Matheo ha con se li cavi di d(ett)e statue, p(er)cio sia ob(liga)to p(ri)ma di gettarle rivedere le cere, e confrontarle in tutto, e p(er) tutto con li

orig(ina)li in d(ett)o palazzo, e d(ett)e statue (e. 136v) farle del suo proprio d'ogni cosa si di Bronzo, gesso, altre materie, e finalm(en)te di

tutto quello che ci sara necessario et(iam) di modelli, talm(en)te che d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) non habbia altra cura, che pagare l'Infr(adetto) prezzo, e queste statue promette di consegnarle finite di tutto punto come sopra al d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) p(er) tutto il mese di Agosto pross(im)o a venire in casa di d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) liberam(en)te, et nel istesso tempo, o p(ri)ma, cioè doppo l'haverà gettate debbia rest(itui)re al d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) Il Cavo, e rilievo di Gesso di d(ett)e statue, che de(tto) S(igno)ra Matheo ha in suo potere come anco facendo d(ett)o S(igno)r Matheo, o tenendosi altro Cavo, o rilievo, o Cera che fosse formato dall'istessi Cavi, quelli parim(en)te d(ett)o S(igno)r Matheo debbia conseg(nar)li a d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) liberam(en)te (etc.)

Per prezzo, e nome di prezzo in tutto, e p(er) tutto di scudi Novecento m(one)ta di g(iu)li dieci p(er) scudo cosi d'accordo p(er) ambidoi d(ett)e statue, da pagarsi come d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) promette pagare di mano in (c. 149r) mano, che verrà lavorando, talm(en)te che alla consegna, hav era tutto l'Intero di d(ett)o prezzo liberam(en)te (etc.)

Che se il d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) vorrà dare il metallo p(er) d(ett)e statue, d(ett)o S(igno)r Mateo lo debbia pigliare, e quello si defalcare a baiocchi tredici la libbra cosi d'accordo nel prezzo di d(ett)e statue q(ui)a Sic (etc.)

It(em) che mancando d(ett)o S(igno)r Mateo in fare, e conseg(na)re d(ett)e statue nel modo, tempo, e forma come s(opr)a, oltre la precisa osservanza (etc.) alla quale possa d(ett)o S(igno)r Mateo esser astretto (etc.) sia lecito al d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) di farle fare, e rifare

d'altri a maggior prezzo del soprad(ett)o et(iam) ad r(ati)onem quanti plurimi à tutti danni, spese, et Interessi di d(ett)o S(igno)r Matteo q(ui)a Sic (etc.)

Que o(mn)ia (etc.) rata (etc.) al(ias) ad o(mn)ia damna (etc.) de quib(us) (etc.) Pro quib(us) (etc.) sese (etc.) buna (etc.) her(ed)es (etc.) Tura (etc.) In amp(lio)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) c(lauso)lis (etc.) ob(ligaru)nt (etc.) citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.) ren(untiaru)nt (etc.) et cons(enseru)nt (etc.) unica (etc.) Sicq(ue) tactis (etc.) Iur(aru)nt (etc.) Sup(cr) quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in Reg(ion)e Parionis et domo hab(itatio)nis d(ict)i d(omini) lo(annis) p(resentibus) d(ominis) Iuliano Finello fil(io) d(omini) Dom(ini)ci de Massa, et Carolo q(uondam) Petri Ostilii de Conte firmano t(estibus)

NOTAS

nel] segue Giar espunto

2 e che siano à sodisfatt(ion)e di doi p(er)sone perite nel arte che da d(ett)o S(igno)r Gio(vanni) si nomineranno p(er) giu-dicare d(ett)e opere] aggiunto a margine con richiamo

3 S(igno)r] segue d(on) Gio espunto  
mano] ripetuto due volte

Doc. 12

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, cc. 168r-v, 178r 18 de abril de 1652. Obligatio.

Juan de Córdoba Herrera encarga a un arrendador de barcas que transporte desde Roma a Civitavecchia diez caja que contienen diez leones de metal dorados, tres cajas que contienen tres estatuas de metal y otras cuatro con "cornici vechie ordinarie", por un precio total de 17 escudos.

Patro(nus) Io(annes) Petrus Mathei q(uondam) Mathei de Liburno sponte (etc.) omni (etc.) promisit, et se obligavit (etc.) Ill(ustrissi)mo d(omino) lo(anni) de Corduba Cordub(ensi) p(resenti) di portare con una sua fregata chiamata la Madonna di Loreto dalla Ripa di fronte Tevere di Roma sin a Civita Vechia, tredici casse, cioe dieci dentrovi dieci leoni di metallo dorati cioè uno p(er) Cassa, tre altre dentrovi tre statue di metallo e quattr'altre con Cornici vechie ordinarie, quali casse se li consegneranno alle Dogane di Ripa grande a spese del S(igno)r d(on)

Gio(vanni), ma de li a Civita vechia sia ob(liga)to d(ett)o Padron portarli a

sue proprie spese, e darli sbarcati dentro al Porto di Civita vechia, e consegnarli a chi d(etto) S(igno)r Gio(vanni) ordinerà, come anco si obliga di portare con d(ett)a fregata uno, o più homini se il S(igno)r d(on) Gio(vanni) li vorrà mandare, e promette al più longo di partire da Roma o Sabato (c. 168v) doppo pranzo pross(im)o, o al più Dom(en)ica à mattina liberam(en)te (etc.) al(ia)s e seguitare il viaggio à drittura a Civita vechia al(ias) (etc.)

E q(uest)o obligo lo fa d(etto) Padron Gio(vanni) Pietro, p(er) che al Incontro d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) si obliga di pagare al d(ett)o Padron Gio(vanni) Pietro p(er) sua mercede, e p(er) tutto quello possa p(re)tendere p(er) d(ett)o trasporto scudi diecisette m(one)ta di g(iu)lì dieci p(er) scudo, Idla pagarsi cioe scudi dieci al p(re)nte cont(anti), et il resto nel ritorno che farà a Roma dopo haver fatto la d(ett)a Consegna quia sic (etc.)

Et nunc in mei (etc.) ma(nua)l(ite)r et Incont(anti) habuit, et recepit d(ictu)s Patro(nus) Io(annes) Petrus a d(ict)o d(omino) d(on) lo(an)ne p(resenti) d(itt)a scuta dece(m) m(one)t(e) que ad se traxit (etc.) et tracta (etc.) vocavit (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) ren(untiav)it (etc.) et qu(ietav)it (etc.) p(er) p(actum) (etc.)

Et def(icien)te d(ict)o d(omino) Io(anne) Petro in transportat(ion)e et consig(nation)e d(ict)or(um) bonoru(m) modo p(redic)t(o), ultra p(re)cisa(m) (etc.) ad qua(m) semp(er) teneri, et copi posse voluit (etc.) liceat d(ict)o d(omino) lo(anni) transmitti, et asportari facere cl(ict)a bona ab aliis p(er)sonis quavis mercede et(iam) maiore sup(radic)ta o(mn)ib(us), et singulis damnis, expensis, et

Int(ress)e d(icti) Patroni, id(que) Intellig(atu)r in casu(m) in que(m) ad summu(m) non descenderit die Dom(ini)ca' (c. 178r) demane quia Sic (etc.)

Que o(mn)ia (etc.) rata (etc.) al(ias) ad o(mn)ia damna (etc.) de quib(us) (etc.) pro quib(us) sese (etc.) bona (etc.) her(ed)es (etc.) Tura (etc.) In amp(lio)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) c(lauso)lis (etc.) ob(ligaru)nt (etc.) citra (etc.) app(ellatio)ni ren(untiaru)nt (etc.) et Cons(enseru)nt (etc.) unica (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) Iur(aru)nt Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in officio d(icti) d(omini) d(on) Io(annes) p(resentibus) d(ominis) Carolo q(uondam) Petri Austilii Comitis firmano, et Hieronimo Ferreri q(uondam) Io(annes) Pauli Rom(an)o t(estibus)

(segue a c. 178r) Die 8 Maii 1652

Sup(radic)tus Patronus Io(annes) Petrus Mathei sponte (etc.) mei (etc.) con(sen)sit cassationi Sup(radic)t(i) Inst(rumenti) quod pro casso (etc.) et hoc eo quia nunc in mei (etc.) ma(nua)l(ite)r, et Incont(anti) habuit, et recepit a d(ict)o Ill(ustrissi)mo d(omino) d(on) Io(ann)e de Corduba l(ice)t abse(n)te p(er) manus d(omini) Caroli Petri Austilii Comitis pr(ese)ntis et solventis (etc.) scuta septe(m) m(one)t(e) pro residuo sup(radic)tor(um) (scutorum) 17 m(one)te, quae ad se traxit (etc.) et tracta (etc.) vocavit (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.)

ren(unciav)it (etc.) et quiet(avi)t (etc.) p(er) pa(ctum) sicq(ue) tactis (etc.) Iur(avi)t super quib(us) (etc.)

Act(um) in off(ici)o mei (etc.) p(resentibus) D(ominis)2d(omino) Fran(cisc)o q(uondam) Vincentii Palmieri neap(olita)no, et Iacobo de Duca Rom(an)o t(estibus)

NOTAS

' Dom(ini)ca] segue de-

D(ominis)I segue Petro Philippo Sangallo Rom(an)o et Carolo Titta Ferraren(s)i espunto

Doc. 13

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 153, c. 798 r-v 17 de junio de 1652. Quietantia.

Juan de Córdoba Herrera paga a Giovanni Pietro del Duca y a Cesare Sebastiani 126 escudos y 55 bayocos, el resto de los 2.200 escudos que se le debían por la factura de las copias en bronce de las esculturas del "Germánico", del "Fauno" y del "Gladiatore", encargadas por medio de un contrato firmado el 13 de diciembre de 1649.

Ill(ustrissim)us D(ominus) D(on) Ioannes de Corduba Corduben(sis) mihi (etc.) cog(nitu)s ex una, et D(omini) Io(annes) Petrus q(uondam) Lud(ovi)ci de Duca Rom(anu)s et Cesar q(uondam) Seb(astia)ni de Sebast(ia)nis Recanaten(sis) p(rese)nt(es) ex alt(er)a et(iam) mihi cog(ni)ti sponte (etc.) omni (etc.) consenserunt et qualibet cau(sa) inserta cassationi,



et annull(atio)ni Instr(ument)i obliga(tion)is conficendi, et tradendi tres statuas en eas v(ide)l(ice)t il Germanico, Il fauno, et il Gladiatore in actis meis rog(at)is die 13 (decem)bris 1649 seu (etc.) quod pro casso haberi voluerunt (etc.) et hoc eo quia d(ictu)s111(strissi)mus d(ominus) Io(annes) med(io iuramento tact)tis Confessus fuit habuisse a d(ict)is d(ominis) Io(anne) Petro et Cesare p(rese)nt(ibus) sup(radic)tas tres statuas ut d(ictu)r finite, e compite conf(orm)e a d(et)to Iure obligi, d(ict)i vero D(omini) Io(annes) Petrus et Cesar med(io iuramento tact)tis nunc in mei (etc.) hab(ueru)nt, et receperunt a d(ict)o d(omino) Io(ann)e p(rese)nte scuta Centu(m) viginti sex b(aiocchos) 55 m(one)t(e) Iul(iis) dece(m) pro scuto pro residuo, et finali sol(uti)one scut(or)um duoru(m) mille et ducentoru(m) m(one)te pro pretio Integro d(ict)ar(um) statuar(um) ac laborerior(um), et omni, et toto eo quod ex ca(usa) p(re)d(icti) Instr(umen)ti petere et p(re)tendere (c. 798v) possunt, hab(ueru)nt unqua(m) med(io iuramento tact)tis ordine si(mi)lis summae diretto D(omino) Angelo Giribaldo d(ict)am summa(m) continen(te), residuu(m) vero usque ad d(ict)os (scutos) 2200 med(io iuramento tact)tis C(on)fessi fuer(un)t habuisse, et recepissee in plurib(us) et diversis vicib(us) a d(ict)o d(omino) Io(ann)e qua(m)2 a D(omino) Didaco Silva Velasco s(ci)l(ice)t scuta quadringenta undec(im) et b(aiocchos) 45 in libris tribus milliu(m) centu(m) sexaginta quinque metalli valutati ad r(ati)onem b(aiocchorum) 13 qual(ibe)t libra, et residuu(m) in pecunia numerata que(m) ord(in)e(m) ad sese trax(eru)nt et tracta (etc.) de illo, ac pecuniis in eo co(n)te(n)tis, ac et(iam) de aliis pecuniis ut s(upr)a habitis, et in m(one)ta d(ict)is (scutis) 2200 d(ictu)s vero d(ominu)s Io(ann)es de p(re)dic)tis statuas et bonis ac laboreriis sese Invice(m), et vicissi(m) bene con(ten)tus (etc.) vocaverunt (etc.) ex(ceptioni) (etc.) speique (etc.) ren(untiaru)nt et sese Invice(m) et uniti(m) quiet(aru)nt (etc.) per pac(tum) (etc.) prom(itten)tes p(re)dic)ta(m) quiet(anti)a(m) habere rata(m) (etc.) sic(que) tactis (etc.) lurarunt (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in domo hab(itatio)nis d(icti) d(omini) I(oann)is p(resentibus) d(ominis) Iuliano Finello fi(lio) Dom(inici) de Massa Lunen(sis) Sarzanen(sis) dio(cesis) et Carolo fil(io) Petri Austilii Contis firmano t(estibus)

NoTas

possunt1 seguono lettere espunte

qua(m) a d(omino) Didaco Silva Velasco s(ci)l(ice)t scuta qua-dringenta undec(im) et b(aiocchos) 45 in libris tribus milliu(m) centu(m) sexaginta quinque metalli valutati ad r(ati)onem b(aiocchorum) 13 qual(ibe)t libra, et residuu(m) in pecunia numerata) aggiunto a fine testo con richiamo

## Doc. 14

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 155, cc. 431r-v, 464r 13 de noviembre de 1652. Restitutio pueri P(ro) D(omino) Didado de Siha Valesco [sic]

Juan de Córdoba Herrera, por medio de su procurador Giacomo Acqua-viva, nombrado con el acta de procura alegado, recibe la entrega de Antonio, hijo natural de Diego de

Silva Verazquez, por la viuda Marta, que a cambio obtiene una compensación pecuniaria.

D(ominus) Iacobus Acquaviva Romanus mihi (etc.) cognit(us) procurator ad Infr(ascript)a p(er)agen(da) Specialiter Constitut(us) à Per 111(ustris)

D(omino) Ioanne de Corduba prout de eius mandato procure docuit p(er) Chirographu(m) manu d(ic)ti Per Ill(ustris) D(omini) Io(ann)is Subscript(um) quod mihi (ete.) consignavit ad effectum in p(rese)nti Instr(ument)o inseren(di) tenoris (etc.) habens Sicq(ue) prae manib(us) tenens quodda(m) mandatu(m) ad Instantia(m) 111(ustris) D(omini) Didaci de Silva Valesco [sic] contra Martha(m) Vidua(m) Nutrice(m)

Antonii filii Naturalis dicti Didaci de restituen(do), et consignan(do) dictu(m) pueru(m) Antoniu(m) Per 111(ustrissim)um, et R(everendissi)mu(m) D(ominum)Vicegerent(em) p(er) acta mei (etc.) relaxat(um) et expedit(um) sub die 31 Ottobris prox(im)i preteri(ti) quoti pariter mihi not(ari)o tradidit, et consignavit tenoris (etc.) vigore d(ic)ti mandati una mecum (etc.) accessit ad domu(m) d(ic)te Marthae ad

Santa(m) Maria(m) in Via iux(ta) Suos fines (etc.) ubi p(er)vent(i) et ibid(em) ead(em) Martha reperta fuit p(er) eu(m) ad fac(ultate)m d(ic)ti m(anda)ti requisita quat(enus) consignare (c. 431v) et restituere vellet

dictu(m) pueru(m) Antoniu(m) ipsaq(ue) hoc facere, et contenta, in d(ic)to mandato minime adimplere nolente fuerunt vocati Thomas q(uondam) Raffaclis Patriarchi florentinus ac Dominicus Blasii Maceraten(sis) birruarii Baroncelli Almae Clrbis in Platea S(ancti) Caroli ad Cursu(m) qui p(er)venti insimul cu(m) d(ict)a Martha, et puero

Antonio reversi fuimus ad officiu(m) mei (etc.) et ibid(em) de novo requisita d(ict)a Martha ad praemissa adimplenda et contenta in

preinserto mandato Sic debita executione dimandandu(m) Ipsaq(ue) iterum renitente et ripugnante, In primis, et ante omnia dictus Iacobus Acquaviva in executione(m) d(ic)ti praeinserti mandati obtulit se soluturu(m) factura(m) ea(m) de alimentis prestit(is) ipso puero

Antonio, et cu(m) ipsa recipere recusavit ideo Spontc (etc.) ac omnib(us) (etc.) promisit et se obligavit ad favore(m) d(ictae) Marthae se habere, et retinere in depositu(m), et forma depositi alimenta ipsi debita, et p(er)

ea(m) eid(em) puero prestita, illaq(ue) eid(em) Solvere exbursare et consignare ad omne mandatu(m) D(omini) hic Romae libere (etc.) alias

(etc.) de quib(us) (etc.) quod (etc.) pro quib(us) se (etc.) eiusq(ue) heredes, et bona (etc.) iura (etc.) In ampliori forma R(everende) C(amere) Ap(osto)lic(e) (etc.) Cu(m) Cl(ausoli)s citra (etc.)

(c. 464r) obligavit (etc.) cifra (etc.) renuntian(do) (etc.) consentien(do) unica (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) iuravit Deinde vero dicti Birruarii tamqua(m) obedientes filii volentes Superioru(m) parere mandatis dictu(m) pueru(m) Antoniu(m) veriore vocatu(m) pelaminis Biondi alba vesticula indutu(m) in Senu et brachiis d(ic)te Marthe existcn(tem)

p(er) vim, et de facto ab eius Senu, et brachiis abstulerunt et levarunt ac

illico et incontinenti illu(m) Cora(m) me et testib(us) tradiderunt, et consignarunt eid(em) D(omino) Iacobo Aquavive p(rese)nti ut s(upr)a qui sic ab eo recepto penes se retinuit, et secu(m) ac putavit omni (etc.) Sup(er) qui(bus) (etc.)

Actum Romae In o•(ici)o mei (etc.) Regionis Parionis (etc.) p(rese)ntib(us) Il(lustrissim)o et Em(inentissim)o D(omino) Fran(ces)co Cecchello l(uris) U(triusque) D(octore) et Iacobo Rovaglia fil(io) Claudii testib(us) (etc.)

Ibidem c. 432r

Io Infra(scri)tto in virtu della p(rese)nte fo e costituisco mio Procuratore a Giacomo Acquaviva Romano a poter in mio nome, andare da Marta vedua per ricevere Antonio figliolo naturale figliolo del S(igno)r D(on) Diego de

Silva Velazquez e di questo assieme con il pagamento doli elementi che a d(ett)a Marta pagara in conformita del mandato de Mons(igno)r Ill(ustrissi)mo Vicegerente per li atti del S(igno)r Valentino spedito sotto li 31 o(tto)bre pross(im)o pass(ato) riportarne e farne quictantia respetivam(en)te in forma e per causa di questo fare tutto cio che sara necess(ari)o come se ce fusse io pres(en)te prometendo (etc.) in fede questo di 13 (novem)bre 1652

Don Gio(vanni) de Cordova mano p(ro)p(ri)a

N o-rAs

obtulit se soluturu(m) c[...1 factura(m) ea(m) de alimentis prestit(is) ipso puero Antonio, et cu(m) ipsa recipere recusavit ideo]

aggiunto al margine con richiamo

2 obligavit]

ripetuto due volte

Doc. 15

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 391r-v, 422r 28 de abril de 1653.

Obligatio.

Juan de Córdoba Herrera encarga a dos arrendadores de barcas transportar desde Roma a Na'poles en torno a doscientos "colli", que contienen diversas estatuas, moldes y tres estatuas de bronce, dos de ellas doradas, por un precio de 70 escudos por barca.

Patronus Honoratus de Pace q(uondam) Antonii Marie Romanus D(omi)nus Barche nuncupat(e) S. Girolamo Bonaventura, et Patronus Didacus Mollus q(uondam) Cole de Castello à mare Ncapolis D(omi)nus Barche detta S. Niccola sponte (etc.) omni (etc.) promiserunt, et sese oblig(aru)nt lll(ustrissi)mo D(omino) D(on) loanni de Corduba Corduben(si) mihi (etc.) cog(nit)o p(rese)nt(i) v(ide)l(icet) con d(ett)e loro

Barche portare dalla Riva delTevere a Napoli Doicento Colli in circa di diverse statue e Cali, e tre statue di Bronzo cioè doi dorate, e l'altra non

con ogni diligenza, e partire p(er) d(ett)o viaggio da Roma al più lungo Mercordi prossimo e seguitare a drittura a Napoli, e condur in d(ett)e Barche tutte quelle p(er)sone, che doneranno andare con d(ett)e robbe libere (etc.) e p(er) che gli bisognerà pigliar navicelli p(er) d(ett)o effetto, il tutto, et tutto, e p(er) tutto si debbia fare a spese di d(ett)i Padroni come promettono libere (etc.) al(ias) etc.

E mancando loro, e ciascheduno di loro, o alcuni di essi (c. 391v) in far quanto hanno promesso come sopra, oltre la precisa osservanza, alla quale possino esser astretti, sia lecito al d(ett)o S(igno)r D(on) Gio(vanni) di servirsi d'altre p(er)sone p(er) il

sud(dett)o effetto p(er) quals(ivogli)a mercede, et(iam) maggiore del infr(ascript)a à tutti, spese, et Interessi di d(ett)i Padroni quia Sic (etc.)

It(em) che le sud(dette) robbe si debbiano conseg(na)re alla Riva delTevere, cioe vicino al acqua, ma il Caricarle in Barca si faccia da d(ett)i Padroni a loro spese, come anco il Scaricare che si fara in Napoli, o in terra, o su le Galere si faccia a spese di d(ett)i Padroni quia Sic (etc.)

E questo p(er) mercede di scudi settanta m(one)ta p(er) ciascuna di d(ett)e doi Barche, da pagarsi, si come d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) promette, e si obliga di pagare à d(ett)i Padroni cioé la metà subito caricata la sud(dett)a robba, e l'altra metà sub(it)o fatta la Consegna in Napoli libere (etc.) al(ias) (etc.)

It(em) che arrivati d(ett)i Padroni in mare, debbiano fare ogni diligenza p(er) trovare una Galera, che viene da Napoli à quest'effetto p(er) convogliare d(ett)e Barche q(ui)a Sic (etc.)

It(em) che il Caricare, e scaricare d(ett)i Padroni lo debbiano fare, e far fare con ogni diligenza, e facendosi (c. 422r) alcun' danno p(er) sua Colpa, vada à danno delli d(ett)i Padroni q(ui)a Sic (etc.)

Que omnia (etc.) rata (etc.) al(ia)s ad omnia (etc.) damna (etc.) de quib(us) (etc.) Pro quib(us) (etc.) sesc (etc.) bona (etc.) her(ed)es (etc.) Iura (etc.) In ampl(io)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice (etc.) cu(m) c(lauso)lis (etc.) ob(ligaru)nt citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.) ren(untiaru)nt (etc.) et Cons(enseru)nt unica (etc.) Sicq(ue) tactis (etc.) Iur(aru)nt (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.:)

Act(um) Rome in Reg(ion)e Parionis, et domo d(icti) d(omini) I(oann)is p(resentibus) Ill(ustri) d(ornino) Eq(uit)e Alexandro Algardio Bononien(si), et d(omino) Bart(olom)eoTam q(uondam) alt(eri)us Bart(olom)ei Nov(aren)se t(estibus)

Ant(oni)us Fra(nciscu)s M(aria) Simius r(ogatus)

NOTAS

alcun] ripetuto due volte

Doc. 16

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 375 r-v, 376 r-v, 377r-v

28 de abril de 1653. Obligatio.

Juan de Córdoba Herrera le encarga a Girolamo Ferreri que acompañe a Madrid las obras realizadas en Roma para el rey de España y que permanezca allí hasta que haya concluido diversos trabajos "que competen a su officio" de fundidor. El pago establecido es de 100 escudos mensuales, 40 que habrán de ser pagados en Roma para la manutención de la familia y 60 que se le entregarán personalmente en Madrid.

D(ominus) Hieronimus Ferrerius q(uondam) Io(annis) Pauli Romanus mihi (etc.) cog(nitu)s sponte (etc.) omni (etc.) promisit, et se obligavit Ill(ustrissi)mo D(omino) D(on) Ioanni de Corduva Corduben(si) p(rese)nt(i) (etc.) ut d(icitu)r di andare lui medemo con un huomo di suo

gusto, e sodisfattione della sua professione di fonditore in Spagna p(er) accompagnare l'opera, et opere, che vi si deve condurre, che é stata fatta in Roma p(er)l servitio di S(ua) Maestà Cattolica e partire Mercordi prossimo, e seguitare il viaggio, et arrivato

che sarà, promette, e si obliga di fare tutte l'operationi, che spettano alla sua professione cioe gettare di Metallo, rinettare, cisellare, formare, e rinettare Cere di statue, e d'altro, come gli hanno veduto operare tanto d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni, et altri, et alcune figure già fatte di Metallo p(er) S(ua) Maestà Cattolica, e di più essendo informatissimo come asserisce di d(ett)a opera, che si manda in Spagna, havendone lui medemo fatta una gran parte, e gli (c. 375v) sarà facile rimettere tanti pezzi, nelli quali è compartita tutta l'opera, promette anco ciò fare puntualmente, e con ogni diligenza, et anco bisognando rifare, et aggiungere qualche pezzo di figure, o d'altro, che p(er) disgratia si rompesse, et il tutto come sopra fare con ogni diligenza, e come si crede fare in simil professione, ne partire senza sia finita la d(ett)a operatione. E questo lo fa, p(er) che al Incontro d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni

promette, e si obliga di pagare p(er) mercede, o provisione d'esso S(igno)r Girolamo, e di quel huomo che menerà con se, al quale però d(ett)o S(igno)r Girolamo sia obligato sodisfare del suo, talm(en)te che d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni non sia oligato à pagarli cos'alcuna quia sic (etc.) It(em) promette dico di pagarli in tutto, e p(er) tutto scudi Cento ogni mese cominciando dal primo di maggio pross(im)o à venire, e seguitare sinche d(ett)o S(igno)r Girolamo si tratterà in Madrid, o Spagna al servizio di S(ua) Maestà Cattolica, e che ritornerà a Roma cosi d'accordo, in questo (c. 376r) modo' cioè scudi quaranta m(one)ta qui in Roma à chi esso ordinerà con suo mandato di Procura p(er) servizio della sua famiglia, e suo

mantenimento, e l'altri scudi sessanta promette farceli pagare in Madrid liberam(en)te, quali paghe di scudi quaranta in Roma, e sessanta in Madrid doveranno cominciare al mese d'Agosto pross(im)o a venire stante l'Infr(ascritto) pagamento quia sic (etc.)

Et p(er) li primi tre mesi cioè Maggio, Giugno, e Luglio d(ett)o S(igno)r Girolamo adesso manualm(en)te, et Incontanti ha, e riceve da d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni p(rese)nte, e pagante scudi trecento m(one)ta, quali ha tirati a sé in tanto oro buono, e corrente, e di quelli ce ne fa quietanza in forma, e perciò p(er) d(etti) tre mesi d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni non sarà obligato à fare alcun altro pagamento ne in Roma, ne in Madrid quia sic (etc.)

It(em) che il condurre d(ett)o S(igno)r Girolamo con d(ett)o suo huomo et anco altri, che esso p(er) suo gusto vorrà condurre da Roma in Spagna, promette d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni di farlo, e farlo fare a sue spese, cioè gratis, (c. 376v) Intendendo<sup>3</sup> la Conduttura, e non altro quia sic (etc.) It(em) dichiarano, che l'obligo di d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni circa al pagamento di d(ett)i scudi Cento il mese come sopra debbia durare sinche durerà il presente governo del Ecc(ellentissi)mo S(igno)r Vice Re di Napoli al presente, talmente che mutandosi in qualsivoglia modo, o p(er) qualsivoglia accidente d(ett)o p(rese)nte governo, il S(igno)r D(on) Giovanni sia solo obligato al pagamento di d(ett)i scudi quaranta ogni mese da pagarsi in Roma p(er) mantenimento di d(ett)a sua famiglia, sin al suo ritorno in Roma, e l'altri scudi sessanta il mese d(ett)o S(igno)r Girolamo debbia procurare da se medemo di farseli pagare dalli Ministri di Sua Maestà Cattolica, ma p(er) quelli d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni non sia obligato, e se si facesse d(ett)a mutatione, d(ett)o S(igno)r Girolamo debbia procurare la sua

sodisfatt(ion)e in Spagna, opure ritornarsene in Roma, e p(er) questo tempo d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni vuol essere obligato al Intiero pagamento di d(ett)i scudi Cento il mese come sopra quia sic (etc.) Di più si conviene, che l'Imbarco p(er) il ritorno di d(ett)o s(igno)r Girolamo, e del homo, che condurrà seco, et anco p(er) suo fig(lio)lo, che conduce seco<sup>4</sup> se gli debbia (c. 377r) dare<sup>5</sup> parimente gratis quia sic (etc.) It(em) che d(ett)o S(igno)r Girolamo tanto p(er) se medemo, quanto p(er) d(ett)o huomo, che condurrà seco, e suo figliolo non possa pretendere alcun'altra cosa, o p(er) mercede, o fatiche, e qualsivolgia altra cosa, che faranno in servitio di S(ua) Maestà quia sic (etc.) restando d(ett)o S(igno)r Girolamo contento p(er) d(ett)i scudi Cento il mese come sopra quia sic (etc.)

Di più detto S(igno)r D(on) Giovanni al p(rese)nte , et Incontanti paga al d(ett)o S(igno)r Girolamo p(er) aiuto di Costa scudi Cento sessanta m(one)ta, quali s'intendano donati p(er) causa del d(ett)o viaggio , e p(er) mettersi in ordine cosi d'accordo, quali d(ett)o S(igno)r Girolamo, rendendogline gratie, li tira a se in tanto oro, e gli ne fa quietanza in forma, et nihilominus ex(ceptio)ni (etc.) speique (etc.) ren(untia)vit (etc.)

It(em) che mancando d(ett)o S(igno)r Girolamo in fare, et adempire quanto di sopra ha promesso, ultra p(re)cisa(m) (etc.) ad qua(m) semp(er) teneri, et cogi posse voluit, sia lecito al d(ett)o S(igno)r D(on) Gio(vanni) di servirsi d'altre p(er)sone, che al d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) parerà à qualsivolgia prezzo, o mercede a tutti danni, spese, et Interessi di d(ett)o S(igno)r Girolamo et(iam) ad r(ati)onem quanti plurimi q(ui)a sic (etc.)

E se p(er) qualche accidente p(er) servitio di d(ett)a sua famiglia (c. 377v) bisognasse maggior somma di d(ett)i scudi quaranta il mese, consente d(ett)o S(igno)r Girolamo, che si possa pagare quel di più, che bisognerà, e quel sopra pizi lo farà buono nelli sui sessanta scudi il mese, che si hanno da pagare in Spagna q(ui)a sic (etc.)

Que o(mn)ia (etc.) rata (etc.) al(ia)s ad o(mn)ia damna (etc.) de quib(us) (etc.) Pro quib(us) (etc.) sese (etc.) bona (etc.) her(ed)es (etc.) Tura (etc.) In amp(lio)ri forma Cam(e)rae Ap(osto)lice cu(m) c(lauso)lis (etc.) oblig(aru)nt (etc.) citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.) ren(untia)ru)nt (etc.) et

Con(senseru)nt unica (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) Iurarunt (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in domo hab(itatio)nis d(ict)i d(omin)i lo(ann)is

p(resentibus) d(ominis) Iuliano Finello q(uondam) Dom(ini)ci de Massa Lunensi Sarzanen(si), et Bartolomeo Tam q(uondam) alt(erius) Bart(olom)ei Novarien(si)s dio(cesis) t(estib)us

Ant(oni)us Fra(nciscu)s M(ari)a Simius r(ogatus)

NOTAS

modo] ripetuto due volte

S(igno)r] segue Girolamo espunto

3 Intendendo] la parola è divisa tra la c. 375r e la c. 375v

et anco p(er) suo figl(io)lo, che conduce seco] aggiunto con nota di richiamo a c. 377v

5 darei ripetuto due volte

Doc. 17



ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 157, cc. 712r-v, 719r 20 de mayo de 1653. Qpietantia.

Juan de Córdoba Herrera paga a Cesare Sebastiani 65 escudos y 50 bayoccos, restantes de los 767 escudos y 50 bayocos que se le debian por la realización de las copias en yeso de las esculturas de "Hércules" y "Flora" Farnese, el "Gladiator" y "Sporo" de la colección Borghese, diez cabezas con sus bustos de los Caetani, el "Laocoonte" del Belvedere y el "Fauno" Medici.

In p(rese)nza di me not(aro) (etc.) e testimonii Infr(ascrit)ti p(er)sonalm(en)te costituito Il S(igno)r Cesare Sebastiani rig(lio)lo del q(uondam) Bastiano de Recanate fonditore, e formatore in Roma da me not(ar)o benissimo cognosciuto, asserendo d'haver convenuto col Ill(ustrissi)mo S(igno)r D(on) Giovanni di Corduba qui presente di formare l'Infr(ascrit)te opere p(er) l'infr(ascrit)ti prezzi cioè prima l'Hercole di Farnese alto palmi quindici in circa p(er) prezzo di scudi Cento ottanta così stabilito con d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni e col S(igno)r Giuliano Finelli, Item la Flora di Farnese alta p(al)mi quindici in circa stabilito come sopra p(er) scudi Cento ottanta m(one)ta. It(em) il Gladiatore di Borghese stabilito come sopra p(er) scudi sessanta m(one)ta. It(em) una figura, che rappresenta Sporo giovine di Nerone a Borghese stabilito come sopra p(er) scudi Cinquanta, It(em) num(er)o Dieci teste formate (c. 712v) dalli Gaetani con loro busti stabilito come

sopra p(er) scudi Cinquantadoi b(aiocchi) 50 m(one)ta. It(em) il Laoconte con li suoi figlioli stabilito come sopra p(er) scudi Cento novanta cinque, et il Fauno de Medici p(er) scudi Cinquanta m(one)ta così stabilito come sopra, quali prezzi in tutto costituiscano la somma di scudi settecento sessanta sette b(aiocchi) 50 m(one)ta, compresi li Cavi e rilievi di d(ett)e statue da lui fatte, e consegnate, e così d'accordo in tutto, e p(er) tutto p(er) d(ett)i scudi sette cento sessanta sette b(aiocchi) 50 m(one)ta, onde dice, e dichiara, e con giuramento confessa d'haver hauto, e ricevuto dal d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni p(rese)nte scudi settecento doi m(one)ta in più, e diverse volte, e partite sin à questo giorno à conto delli sud(dett)i scudi settecento sessanta sette b(aiocchi) 50 m(one)ta, et adesso alla p(rese)nza di me not(aro), e testimonii infr(ascrit)ti ha, et riceve manualmente, et Incontanti dal d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni p(rese)nte, e pagante altri scudi sessantacinque b(aiocchi) 50 m(one)ta p(er) resto, saldo, e finis

pagam(en)to delli sudetti scudi settecento sessanta sette b(aiocchi) 50 m(one)ta, quali tira à se in tanto oro buono, e corrente, e quelli tirati, (c. 719r) di' essi, e di d(ett)i scudi settecento doi hauti prima come sopra se ne chiama contento, e sodisfatto, e di tutta d(ett)a somma ora fa g(e)n(era)le, e finale quietanza p(er) patto della cosa hauta non più domandare, e nondimeno renuntia al eccetione della pecunia non numerata, et alla speranza (etc.) dichiarando non restar Creditore d'altra cosa, e promette d(ett)a quietanza haver rata, e ferma (etc.) alias (etc.) et ita tactis (etc.) Iur(avi)t (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Actum Rome in Reg(ion)e Parionis, et domo d(ict)i Ill(ustrissi)mi d(omini) Ioannis p(rese)nt(ibus) D(ominis) Ioanne q(uondam) Thome Borde Burgundo, et Marco

Spinelli fil(io) Ber(nardi)ni Rom(ano) t(estibus) Ant(onius) Fran(ciscu)s M(ari)a  
Simius r(ogatus)

NOTA

di I ripetuto due volte

Doc. 18

ASR,Trenta Notai Capitolini, Ufficio 32,Vo1. 157, cc. 713r-v, 718r

20 de mayo de 1653. Quietantia.

Juan de Córdoba Herrera paga a un carpintero 276 escudos y 5 bayocos, resto que le faltaba por cobrar de los 602 escudos y 5 bayocos que se le debian por haber construido las 148 cajas de madera que sirvieron para enviar a Espafia los moldes, las estatuas de bronce y de yeso.

Maestro Giovanni figliolo del q(uondam) Pietro Riccardi Bolognese falegname in Roma da me notarlo ben cognosciuto, asserendo haver ad istanza del 111(ustrissi)mo Sig(no)r D(on) Giovanni di Corduba qui presente fatte Cento quarantotto Casse di legname d'Albuccio con diversi spartimenti à tutta robba, e fattura di esso m(aest)ro Giovanni, e fattele grosse p(er) maggior sicurezza, e sodezza de l'opere, che vi si dovevano mandar dentro, havendo hauto riguardo, che dovevano andare anco p(er) montagne, e quelle fatte da quadragesima del anno 1652 in qua, oltre all'altre Casse da lui medemo fatte p(er) prima di d(ett)o tempo mandate in Spagna con li Leoni di Bronzo, delle quali ne fu soddisfatto p(er) altro conto a parte, quali Casse n(umer)o 148 son servite p(er) mandar in Spagna

Statue di (c. 713v) Bronzo, e di Gesso, Cavi, et altri diversi lavori p(er) servitio di Sua Maestà Cattolica, à ragione di Baiocchi Cinque il palmo cosi

stabilito d'accordo con d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni, e col S(igno)r Giuliano Finelli, spontaneam(en)te, et in ogni altro miglior modo (etc.) confessa, e dichiara con giuramento tactis (etc.) di haver hauto, e ricevuto dal d(ett)o S(igno)r d(on) Gio(vanni) p(rese)nte scudi trecento venti sei m(one)ta in piu, e diverse volte, e partite sin'à questo giorno à buon conto di Scudi Seicento doi b(aiocchi) 5 m(one)ta, che importano tutte d(ett)e Casse 148, e loro lavori cosi calcolato, e stabilito, della qual Somma di Scudi 326 asserisce haverne fatte altre ricevute, et adesso alla p(rese)nza di me

not(ari)o (etc.) e testimonii Infr(ascrit)ti ha, e riceve manualm(en)te, et Incontanti dal med(e)mo S(igno)r d(on) Gio(vanni) p(rese)nte, e pagante altri scudi Doicento settanta sei b(aiocchi) 5 m(one)ta p(er) resto, saldo, e final pagamento di d(ett)i scudi seicento doi b(aiocchi) 5, quali ha tirati a se in tanto oro buono, e corrente, e quelli tirati, tanti disse essere, e di quelli et anco delli sud(dett)i scudi trecento venti sei come (c.718r) sopra' hauti se ne chiamo contento, e sodisfatto, e di quello, e di tutta d(ett)a somma di scudi 602 b(aiocchi) 5 e p(er) ogn'altra cosa, che p(er) cause di d(ett)e Casse, e lavori potesse pretendere ne fece g(e)n(era)le, e finale quietanza p(er) patto della cosa hauta, non piu domandare, et nihil(ominu)s ex(ceptio)ni (etc.) speique (etc.) renun(cia)v(it) (etc.) prom(isi)t

hu(iusm)o(d)i quiet(anti)a(m) habere rata(m) (etc.) con(tra)q(ue) non Tacere (etc.) alias (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) luravit (etc.) Super quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in Reg(ion)e Parionis, et domo d(ict)i D(omini) lo(ann)is p(rese)nt(ibus) (etc.) D(ominis) Ioanne Borde Burgundo q(uondam) Thome, et Laurentio q(uondam) Pasqualis Ciacharini flor(enti)no t(estibus) Ant(oni)us Fran(ciscu)s M(ari)a Simius r(ogatus)

NOTA

sopra] scritto due volte

Doc. 19

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, Vol. 157, cc. 872r-v, 873r-v, 874

13 de junio de 1653. Quietantia.

J uan de Córdoba Herrera paga a un transportista 475 escudos y 7 bayo<sup>cos</sup> por los portes y por varios trabajos efectuados por él al servicio del conde de Ofiate, como atestigua la cuenta de los gastos aportada.

Bartolomeus Tam fil(ius) q(uondam) alt(eri)us Bartolomei' de Domossola Novarien(sis) dio(cesis) Baiulus in Urbe mihi (etc.) cog(nitu)s asserens ipsu(m) cu(m) aliis eius Sociis laborasse seu p(re)stitisse operas suas ad Instan(tiam), et requisit(ion)e(m) Ill(ustrissi)mi d(omini) D(on) Ioannis de Corduba Corduben(sis) in diversi, operib(us) prest(itis) in p(rese)ntem ut d(icitu)r à tutta fatica, e robbe proprie conforme appare da un Conto quale importa scudi Cinquecento novanta nove b(aiocchi) 72 m(one)t(a), quale havendo in sue mani diede à me notarlo p(er) inserire nel p(rese)nte Instr(ument)o tenoris (etc.) di sua spontanea volontà, et in ogni miglior modo (etc.) alla p(rese)nza di me not(ario), e testimonii Infr(ascritt)i hehbe, e ricevette dal d(ett)o S(igno)r D(on) Giovanni p(rese)nte, e pagante Scudi quattrocento settanta cinque b(aiocchi) 7 m(one)ta di g(iu)li dieci p(er) scudo p(er) tutte le fatiche, e servitii fatti, e denari da lui spesi

conf(orm)e al sud(dett)o conto così tarato da d(ett)o S(igno)r D(on) Gio(vanni) e S(igno)r Giuliano Finelli, e d(ett)o Bart(olome)o, e così

d'accordo (c. 872v) p(er) tutto quello, che p(er) causa di d(ett)o conto, e di tutto quello in esso si contiene potesse pretendere sin à questo giorno, quali scudi quattrocento settanta cinque b(aiocchi) 72 ha tirato a se in tanto oro buono, e Corrente, e tirati, tanti disse essere, di quelli si chiamò contento, e soddisfatto, e gli ne fece quietanza in forma, ren(uncian)do à cautela all'eccett(ion)e della non numerata pecunia, et alla speranza di poterli haver p(er) l'avvenire (etc.) qual quietanza promette d'haver rata (etc.) et così toccante le scritture giurò (etc.) in forma (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in domo d(icti) d(omini) D(on) lo(ann)is Reg(io)nis

Parionis p(resentibus) d(ominis) Ant(oni)o Pelliccione fil(io) q(uondam) Bened(ict)i de Sezzio, et Laurentio q(uondam) Pasqualis Sciattarino fiorentino t(estibus)

(e. 873r) Conto dell'Ill(ustrissi)mo, et Ecc(ellentissi)mo Sign(o)r Conte d'OgnatV(ice) Re di Napoli de lavori fatti da Bartolomeo Tam per ser(viti)o di S(ua) Ecc(ellen)za con ord(in)e delli Sig(no)ri D(on) Gio(vanni) de Cordova, Giuliano Finelli, e Girolamo Ferrieri ]sic]

E p(ri)ma per haver levato li Cavi delle Statue Gladiatore, et Ermafrodita, che Stavano nel Palazzo di Borghese portate nel Palazzo di S(ua) Ecc(ellen)za in Cinque viaggi, e

portati anco li legnami di M(ast)ro Cesare, che ser(viron)o per far li ponti pag(a)te le Carrette a rag(ion)e di b(aiocchi) 75 per Viaggio (scudi) 3:75

E più speso b(aiocchi) 40 per una tavola per le d(ett)e (scudi) :40

Per haver levate 15 Casse dal Giard(in)o de Medici, e portate nel palazzo di S(ua) Ecc(ellen)za pag(at)o Car(rett)e, e facchini (scudi) 7:\_

E più portati tutti gl'arnesi, che ser(viron)o per li Leoni da casa dello Scultore parte al S(ignor) D(on) Gio(vanni), e parte al S(ignor) Giuliano (scudi) 1:50

E più portati li Cavi d'una Statua dal Giard(in)o de Mattei alla Navicella alli Capuccini Vecchi, e rimessa la Statua al suo loco (scudi) 1:20

E più portato il Cavo dell'Ermafrodita incassato dalla casa del S(igno)r Matteo alli Capuccini Vecchi con Sei homini (scudi) 1:20

[totale] (scudi) 15:05

(c. 873v) ]totale] (scudi) 15:05

E più per haver portato un fondo di Getto di Metallo da Casa del Sig(no)r Giuliano al S(ignor) D(on) Gio(vanni) (scudi) \_:20

E più portato il d(ett)o Metallo con altri pezzi da Casa di Sua Sig(no)ria a Casa del S(ignor) Cav(alie)re Langardi (scudi) 1:\_

E più per haver portato dieci teste con busti dal Palazzo de Gaetani al palazzo di S(ua) Ecc(ellen)za (scudi) 1:\_

E più per haver pigliato dieci Casse de Cavi nel Giard(in)o del Sig(no)r P(rincipe) Ludovisi, e portati alli Capuccini Vecchi (scudi) 4:\_

E più per haver levato li Cavi d'una Statua in Casa del S(ignor) Matteo e portati alli Capuccini (scudi) \_:20

E più per Cinque decine di Lana per incassare le sud(dett)e Teste (scudi) 2:50 E più dati b(aiocchi) 10 à un facchino, che porto una Cassa piena di fascine e fieno al sud(detto) Palazzo (scudi) \_:10

E più per haver comprato l(i)b(br)e 2026 V- di Corda diversa ser(vit)a per imballare le Casse à rag(ion)e di b(aiocchi) 7 la l(i)b(br)a (scudi) 141:85

E più per haver comprato con ord(in)e come sopra l(i)b(br)e 1268 di pece servi per impeciare le Casse a (scu)di 2:50 il Cer(chia)to (scudi) 56:70 E più per 158 Canne di tela servi per le Casse à b(aiocchi) 30 la Canna (scudi) 47:40

[totale] (scudi) 270:\_

(c. 874r) [totale] (scudi) 270:\_

E più per diversi pezzi di tela Vecchia (scudi) 2:50

E più per un migliaro di Gesso, che servi per le Casse (scudi) 7:\_

E più per Compra de fascine, e portature di esse dove bisognavano (scudi) 9:\_

Per fieno, e portatura di esso che servi per incassare li Cavi, e rilievi in tutto (scudi) 15:20

E più per olio, e Sapone, et altre robbe speso (scudi) 6:70

E più per haver levato dalle Stanze nel Palazzo di S(ua) Ecc(cellen)za Cento cinquanta quattro Casse portate nel Cortile ammagliate, Imperiate, e fattoci quello, che vi bisognava, e rimesse dentro acatastate, e dopo portate à Ripa scaricate nel Magazzino,

et accatastate per ord(in)e, e dopo rilevate dal d(ett)o Magazzino, e portate à basso alla barca, e fatto il tutto con gran diligenza à mie spese di Carr(ett)e, e facchini che à rag(ion)e di (scu)di uno, e b(aiocchi) 50 per ciaschuna Cassa sono (scudi) 231: \_

E più levato 22 Casse da Belvedere portate nel Magazzino à Ripa, e fattoci quel tanto che alle soprad(ett)e (scudi) 33: \_

E più per 6 quinterni di Carta imperiale à rag(ion)e di b(aiocchi) 12 7. il quinterno (scudi) \_:75

]totale] (scudi) 575:15

(c. 874v) [totale] (scudi) 575:15

E più per 1(i)b(bre) 160 di ritagli di Carta ser(viron)o per Incassare

l'Ermafrodita, e fig(u)re Indorate à b(aiocchi) I la l(i)b(br)a (scudi) 1:60 Per 8 Canne tela servì per le sud(dette) à b(aiocchi) 30 la Ca(nna) (scudi) 2:40

Per 13 Canne di tela in cerata servì per le sud(dett)e à b(aiocchi) 55 la Canna (scudi) 7:55

Per 13 Canne di Canevaccio di fuligni ser(vi)to per le sud(dette) a b(aiocchi) 30 la Can(na) (scudi) 3:90

E più speso b(aiocchi) 30 per un fiascho d'inchiestro, e b(aiocchi) 12 in Spago di Napoli (scudi)\_:42

E più per haver fatto accomodare la Porta del Magazzino à Ripa (scudi)\_:80 E più per mazzi 19 di Corda riverietto a b(aiocchi) 25 il Mazzo importa (scudi) 4:75

Per Spese diverse fatte di Carta portature, et altro nell'incassare alla Villa di Borghese (scudi) 3:15

[totale] (scudi) 599:72

NOTAS

Bartolomei] Segue mediol espunto 2 7] segue parola espunta

Doc. 20

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 158, cc. 104r-v, 111r 10 de julio de 1653. Quiecantia.

Juan de Córdoba Herrera paga a Giuliano Finelli, presente en nombre de los hijos del difunto Francesco Amato, carpintero, la suma de 21 escudos y 12 bayocos, resto sobrante de los 123 escudos y 12 bayocos que se le debian por la construcción de 35 cajas de madera, usadas para enviar a España estatuas de bronce y de yeso, marcos y otras cosas.

D(ominus) Iulianus Finellus q(uondam) Dom(ini)ci de Massa Lune(nsi) Sarzane(nsis) dio(cesis) mihi (etc.) cog(nitu)s vice, et n(om)ine filioru(m) et heredu(m) q(uondam) Fran(cis)ci Amati Carpentarii in Urbe, pro

quib(us) prom(isi)t de rat(ificando) (etc.) et de facien(do) ratificare p(rese)ns Instr(ument)u(m), ac o(mn)ia et singula in ro con(ten)ta ad o(mn)e benep(laci)t(um) Inf(r)a d(icti) d(omini) D(on) Io(ann)is al(ias) de proprio (etc.) Ita quod (etc.) quia sic (etc.) ass(ere)ns, et med(io iuramento tact)tis (etc.) aff(irma)ns d(ictum) q(uondam) Fran(ciscu)m Amatu(m) confecisse ad Inst(anti)am ips(ius) d(omini) Iuliani pro servitio Ill(ustrissi)mi d(omini) D(on) Io(annis) de Corduba Corduben(sis) p(rese)ntis (etc.) ut d(icitu)r trentacinque casse di legname grosse con diversi spartimenti ascendenti à

palmi doi milia cinquecento ottantacinque e mezzo à ragione cioè p(al)mi 2175 V: a baiochi Cinque il palmo, e l'altro p(al)mi 410 a baiochi tre e mezzo il p(al)mo, che queste' erano di minor qualita p(er) esser servite a ritenere Cornicie, e l'altre soprad(ett)e p(er) le statue si di Bronzo, come di gesso, et altre robbe mandate in Spagna p(er) serv(iti)o di S(ua) Maesta Cattolica, che in tutto importano scudi Cento venti tre b(aiocchi) 12 m(onet)a (c. 104v) cosi misurate, e calcolate dal med(em)o S(igno)r Giuliano, sponte (etc.) omni (etc.) simili Iur(ament)o di(xi)t, et declaravit, d(ictum) q(uondam) Fran(ciscu)m

Amatu(m) habuisse, et recepisce a d(ict)o d(omino) lo(ann)e p(rese)nte' ad Instanti(am) ips(ius) d(omini) Iuliani scuta Centu(m) et duo m(one)te in plurib(us) vicib(us), et partitis de quib(us) fuerunt fatte diverse quietantie de ord(in)e d(ict)i q(uondam) Fran(cis)ci, et p(er) ipsu(m) d(ominum) Iulianu(m) d(ict)o d(omino) Ioanni consig(na)te, et penes ipsu(m) existen(tes), et nunc in mei (etc.) ma(nua)l(ite)r, et Incont(anti) habuit, et recepit a d(ict)o d(omino) lo(ann)e p(rese)nte alia senta viginti unu(m) b(aiocchos) 12 m(one)t(e) pro residuo et finali solut(ion)e sup(radic)tor(um) (scutorum) 123 b(aiocchorum) 12 m(one)t(e) pro Integro pretio d(ict)ar(um) Capsar(um) et laborerior(um) fact(orum) p(er) d(ictum) q(uondam) Fran(ciscu)m, quae scuta 21 b(aiocchos) 12 d(ictu)s d(ominus) Iulianus a se traxit in tanto auro bono, et Currenti, in Iuliis et test(oni)bus arg(ent)eis, et tratta (etc.) vocavit (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) ren(untiav)it (etc.) et g(e)n(era)l(ite)r, et final(ite)r c(ausa) p(redic)ta quo s(upr)a nomine, et o(mn)ia d(ict)a rati

promiss(ion)e d(ictum) d(ominum) Io(ann)em p(rese)nte(m) quietavit (etc.) per pac(tum) prom(itten)s d(ictu)s d(ominus) Iulianus d(ictum) d(ominum) Io(ann)em ex ca(usa) p(redic)te solut(io)nis ut s(upr)a fact(e) semp(er) Indenne(m), et penitus sine damno exonerare, relevare, et liberare ab (c. 11 Ir) o(mn)ib(us)3, et singulis molestiis ei forsa(n) Inferen(tibus) a quavis p(er)sona (etc.) nec non prom(isi)t p(rese)ntem quiet(anti)a(m) et alia p(redic)ta sem(per), et p(er)petuo habere rata (etc.) con(tra)q(ue) no(n) facere (etc.) sub quel is p(re)textu (etc.) et

p(redic)ta(m) quiet(anti)a(m) et alia p(redic)ta esse bona, et bene facta, ipsig(ue) facere huiusm(od)i (etc.) al(ias) ita quod factu(m) alienu(m) (etc.) quia sic. que (etc.) rata (etc.) al(ias) ad omnia damna (etc.) de quib(us) (etc.) Pro quib(us) (etc.) se (etc.) bona (etc.) her(ed)es (etc.) Tura (etc.) In amp(lio)ri forma Cam(e)re Ap(osto)lice cu(m) cl(auso)lis (etc.) ob(liga)vit citra (etc.) app(ellatio)ni (etc.) ren(untiav)it (etc.) et cons(ens)it (etc.) unica (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) Iuravit (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in Reg(ion)e Parionis, et domi d(ict)i d(omini) Io(ann)is p(rese)nti(bu)s d(omino) Ioanne Borda q(uondam) Thome Burgundo, et d(omino) Laurentio q(uondam) Pasqualis Sciattarini flor(enti)no t(estibus)

NOTAS

i queste] segue son serviti espunto

' p(rese)nte] segue med.te ips espunto o(mn)ib(us)] ripetuto due volte



ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, Vo1. 160, c. 311r-v 27 de enero de 1654. Quietantia.

Juan de Córdoba Herrera paga 30 scudos a Sancta Foelix, esposa de Giro-lamo Ferreri, que se suman a un total de 140 escudos que le fueron a ella entregados en varias partidas pro substantatione domus et fam i he.

D(omina) Sancta Foelix uxor d(omini) Hieronimi Ferrarii [sic] mihi (etc.) cog(ni)ta sponte (etc.) et al(ia)s omni m(elio)ri modo (etc.) med(io iuramento tac)tis (etc.) dixit, declaravit, et confessa fuit habuisse et

recepisse pro substantatione domus, et familie ip(siu)s d(omine) Sancte Felicis et p(redic)ti d(omini) Hieronimi eius viri ab Urbe absentis, ab Ill(ustrissi)mo D(omino) Ioanne de Corduba Corduben(s) p(rese)nte v(ide)l(ice)t scuta octuaginta m(one)te Iul(iorum) dece(m) pro scuto pro mensib(us) Augusti, et Septembris 1653 de quib(us) asseruit fieri fecisse quietantia(m) p(er) manus d(omini) Iosephi filii d(ict)i d(omini) Hieronimi. It(em) alia scuta quadraginta pro mense octobris d(icti) anni absq(ue) ulla recepta, It(em) ad computu(m) mensis Novembris pr(eterit)i habuisse, et recepisse acuta viginti m(one)te si(mi)lia et nunc in mei (etc.)

ma(nua)l(ite)r, et Incont(ant)i habuit, et recepit ab eode(m) D(omino) d(on) I(oan)ne p(rese)nt(e) alia scuta triginta m(one)t(e), que scuta triginta ad se traxit in tot Iuliis, et testonibus arg(ent)eis, et tratta (etc.) de illis, ac

de (c. 311v) omnib(us) sup(radic)tis summis ut s(upr)a habitis se bene conten(tam) (etc.) vocavit (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) renun(tia)v(it) (etc.) et quietavit (etc.) p(er) pact(um) prom(is)it

hu(ius)m(od)i quiet(anti)a(m) habere rata(m) (etc.) sicq(ue) tactis (etc.) Iuravit (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in' via Peregrini, et domo d(iet)e d(ominae) Sancte p(resentibus) d(ominis) Io(ann)e Bap(tis)ta q(uondam) alt(erius) Io(annis) Bap(tis)te Riche de Ovario Albinganen(sis) dio(cesi)s, et Laurentio q(uondam) Pasqualis Ciaflorini flor(enti)no t(estibus)

Ant(onius) Fran(ciscus) M(ari)a Simius (etc.) r(ogatus)

NOTA

' in] segue &F(ido) mei (etc.) p(resentibus) espunto

Doc. 22

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 32, vol. 172, c. 378r-v 5 de febrero de 1657. Quietantia.

Juan de Córdoba Herrera paga 100 scudos a Girolamo Ferreri, resto que le faltaba por cobrar de cuanto se le debía por los trabajos llevado a cabo en Madrid al servicio del rey de Espaiia y del tonde de

D(ominus) Hieronimus Ferrerius q(uondam) Io(annis) Pauli Rom(anus) mihi (etc.) cog(nitu)s sponte (etc.) et al(ia)s omni m(elio)ri modo (etc.)

med(io iuramen)to tactis (etc.) confessus fuit habuisse, et recepisse ab Ill(ustrissi)mo d(omino) Ioanne de Corduba Corduben(s) p(rese)nte scuta Centu(m) m(one)t(e) Romane ad r(ati)onem Ioli dece(m) quol(ibe)t

scuto, que sunt, et esse ass(erueru)nt pro residuo, et finali solut(ion)e omniu(m), et singularu(m) pagaru(m) decursarum pro omnib(us) et singulis mensib(us), in quib(us) d(ictu)s d(ominu)s Hier(onimu)s se contulit Hispaniam pro Serv(iti)o Ser(enissi)mi et Catholici Regia Hispaniaru(m), ac Ill(ustrissi)mi et Ec(cellentissi)mi D(omini) Comitis de

Onnate, et ex inde. Roma(m) rediit in execut(ion)e conventionu(m) Inter eos Inhit(arum) vig(or)e Instr(ument)i ut d(icitu)r al(ias) in actis meis (etc.) rogati ad quod (etc.) et pro omni, et toto eo quod p(re)missor(um) c(aus)a, et occ(asi)one petere et p(re)tendere possit, de quib(us) se (c. 378v) bene content(um) vocavit (etc.) ex(ceptio)ni (etc.) speig(ue) (etc.) renun(tia)vit (etc.) et g(e)n(era)l(iter) et final(ite)r quietavit (etc.) p(er) pact(um) prom(isit) h(uius)m(od)i quiet(anti)a(m) habere rata(m) con(tra)q(ue) n(on) facere a(lia)s (etc.) et sic tactis (etc.) Iuravit (etc.) Sup(er) quib(us) (etc.)

Act(um) Rome in off(icio) mei (etc.) Regionis Parionis p(resentibus) D(ominis) Io(an)ne Angelo q(uondam) Silvestri Pacini Rom(an)o ac Io(an)ne Andrea q(uondam) Petri Antonii Rocchi Rom(an)o t(estibus) r(ogatis)

Ant(oni)u)s Fra(nciscu)s M(ari)a Simius r(ogatus)

Doc. 23

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 10, Testamenti, vol. 717, cc. 29r-v, 54r

5 de marzo de 1650. Testamentum.

Testamento de Mattco Bonuccelli. En el acta, el testador nombra a su esposa, Costanza Piccolomini, heredera universal.

Il Sig(nor) Matteo Bonuccelli fig(lio)lo del q(uondam) Giovanni da Lucca Cittadino Romano da me beniss(im)o conosciuto sano per gr(ati)a di Dio, di mente, senso, loquela, vista, et Intelletto, e di tutti li altri Sentim(en)ti, et ben disposto di corpo, sapendo esser à ciascheduno destinato una volta morire, ne ritrovarsi cosa più certa della morte, né più incerta dell'hora, et punto di essa, ha determinato fare, il suo ultimo nuncupativo testam(en)to, che di rag(io)ne Civile si dice senza scritti, si come quello spontaneam(en)te, et in ogni altro miglior modo, che può, et deve fa nel seg(uen)te modo

L'anima come del tutto più nobile, et degna con tutto lo Spirito, et con quella maggior Sincerità, et divotione raccomanda all'Altis(sim)o Suo Creatore alla B(eatissi)ma Verg(i)ne Maria, et tutta la Corte del Cielo, et al

suo Cadavero elegge la Sepoltura nella Chiesa della Parrocchia sotto la q(ua)le morirà, volendo, che p(er) il funerale, messe, et altre opere pie si spendino scudi cento m(one)ta, et più se parera all'Infr(adetta) sua herede al cui arb(itri)o totalm(en)te si rimette

In tutti poi, et Singoli suoi beni mobili, Immobili Semoventi, rag(io)ni, crediti et nomi di debitori (c. 29v) qualsivoglia p(re)se)nti, et futuri in qualsivoglia loco siti, posti, et esistenti Sua herede Un(iversa)le fa, Instituisce, vuole che sia, et con la sua propria bocca nomina la Sig(no)ra Constanza Piccolomini sua diletteissima moglie, alla q(ua)le p(er) rag(io)ne d'Institut(io)ne, et in ogn'altro miglior modo lascia l'universa Sua heredità in ogni miglior modo (etc.)

Et questo d(ett)o Sig(no)r testatore vuole, che sia il suo ult(im)o testam(en)to, et ultima volontà, et vuole, che vaglia p(er) rag(io)ne di testam(en)to nuncupativo, che di rag(io)ne Civile, si dice senza Scritti, et se p(er) tal rag(io)ne non valesse, vuole che vaglia p(er) rag(io)ne di Codicilli, di Donatione p(er) causa di morte, et d'ogn'altra migliore, et più valida ultima volontà, et dispositione. Cassando p(er) tanto, et annullando qualsivogl'altro testam(en)to Codicillo, do(natio)ne p(er) causa di morte, et ogn'altra ult(im)a volontà, et disp(ositi)one da lui sino al p(rese)nte giorno in qualsivoglia modo etia(m) sotto qualsivoglia parole derogatorie, et

derogatorie delle deroga(to)rie, volendo che il p(rese)nte prevaglia a tutti

non solo in questo, ma in ogn'altro miglior modo (etc.) Sup(er) quibus (etc.)

Actum Romae Domi sol(ite) habitat(io)nis D(omini)Testatoris Reg(io)nis (c. 54r)Trivii2 p(rese)ntibus (etc.)

1 Nuntiatio Ferretto q(uondam) lo(annis) Angeli fil(i)o de AlfienaTriventine D(iocesi)s

2 Benedicto Folchino lo(annis) Bap(tis)te (il(i)o Rom(an)o

3 Io(anne) Baptista Casella lo(annis) Bap(tis)te fil(i)o de Lugano Cornun(sis) D(iocesi)s

4 Mattheo q(uondam) Ambrosii Borsi fil(i)o Rom(an)o

5 Ioanne q(uondam) Stephani Pagani fil(i)o Mediolanen(sis)

6 Antonio fil(io) q(uondam) Bartholomci de Bartholomeis fil(i)o Lucen(sis), et

7 Petro Paulo Olio q(uondam) Phylippi de Rubeis Cremonen(sis) t{estibus)

Luras M(ichel)Ang(elo)

N crrAs

Test(ament)u(m)] Sul margine sinistro del foglio è la nota 14 martii 1650 Carolus Gerard(us)

2 Trivii] ripetuto due volte

Doc. 24

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 10, Testamenti, voi. 717,

cc. 352r-v, 353r-v, 360r-v, 361 r 15 de agosto de 1653. Testamentum1

Testamento de Giuliano Finelli. En el acta, el escultor se declara acree—dor del conde de Oñate, virrey de Nkoles, por una cifra de 100 escudos mensuales, que se han de calcular a partir del 1 de octubre de 1650, res—tando el valor de los pagos ya efectuados a su favor, cuyos recibos son conservados por Juan de Córdoba Herrera.

Die 15 Augusti 1653 secunda hora cir(ca) noctis, cum septem Luminibus accensis

Per 111(ust)ris D(ominus) iulianus Finellus filius q(uondam) Dominici de Massa Carrara Lunen(sis) Sarzanen(sis) Diocesis ab uno ex Infra(scri)ptis testibus mihi (etc.) not(ari)o cognitus, sanus Dei gratia mente, sensu, loquela visti, et intellectu, caeterisq(ue) sensibus, licet corpore languens in letto iacens, sciens esse mortalm, et unicuig(ue) statum est semel mori, nil morte certius nil autem hora, et punto illius incertius, volens dum mens humana in eo viget de rebus, et bonis suis salubriter disponere, ut post sui obitu(m) inter suos posteros Lites, et controversias non oriatur, unde decrevit suum ultimum nuncupativu(m) quod de Iure Civili dicitur sine scriptis testamentum condere, sicut sua

sponte, ac omni meliori modo illud fecit, et condidit sequenti modo V(ide)l(ice)t Animam corpore nobiliorem, et omnibus anteponenda(m) toto cordis affectu, totisve nervis Altissimo Creatori suo B(eat)ae Mariae semperVirgini, totig(ue) Celesti Curiae commendavit, et eius Cadaver in Ven(erabili) Eccl(es)ia S(anctorum) Lucae, et Martinae D(ominorum) Pictorum humari voluit, et quoad Pompam funeralem Per Ill(ustri) D(omino) Petro de Cortona, et eius arbitrio se remisit

Item d(ictu)s D(ominus) Testator mandavit, quod pro suffragio Anime ip(siu)s D(omini)Testatoris (c. 352v) quam primum post secutu(m) obitum celebrentur misse Centum

Item lure legati, et alias omni (etc.) reliquit (etc.) d(ictae) Ven(erabili) Eccl(es)iae S(anctorum) Lucae, et Martinae scuta Centum m(one)tae pro una vice tantum, sub onere celebrandi quottannis in perpetuu(m) missas decem pro ip(siu)s D(omini) Testatoris Animae suffragio, in ipsa Eccl(es)ia omni (etc.)

Item Iure institutionis, ac pro omni, et toto eo quod ab ip(s)i(u)s D(omini)Testatoris hereditate D(ominae) Iustina, Maria et Margherita eius filiae quomodolibet etiam ex causa leg(iti)me tribellianice, et alt(eri)s cuiuscunq(ue) portionis eis de lure competen(tis), ac alio quovis capite, et pretestu petere praetendere, vel consequi possent eisd(em) D(ominis) Iustinae, Mariae, et Margheritae, et earum cuilibet scuta mille, et quingenta monete ad eff(ectu)m illas dotandi (etc.)

reliquit (etc.) ita ut nil aliud ab haereditate d(ict)i D(omini)Testatoris praetendere valea(n)t omni (etc.)

In omnibus autem, et singulis ipsius D(omini)Testatoris bonis, mobilibus, immobilibus, semoventibus, iuribus creditis, actionibus, et debitorum

nominibus quibuscunq(ue) ubig(ue) locorum sitis positus, et existentibus praesentibus, et futuris suos haeredes un(ivers)ales fecit, instituit esse voluit, ac ore proprio nominava D(ominos) Franciscum et Iacobum secundogenitum eius filios, quorum alteri quandocunq(ue) sine filiis

leg(iti)mis, et naturalibus decedenti, alterum superstitem(m) substituit, et ambobus pariter sine filiis leg(iti)mis, et naturalibus (c. 353r) decedentibus<sup>5</sup> substituit, et succedere voluit filios masculos leg(iti)mos, et naturales Per ill(ust)ris D(omini) Iacobi Finelli ipsius D(omi)ni Testatoris Germani fratris eosdemq(ue) filios masculos d(icc)i D(omini) Iacobi in casu quo aliquis seu

aliqui sine filiis masculis legitimis, et na(tura)libus decedant ad invicem similiter substituit, et filiis masculis leg(iti)mis, et na(tura)libus d(ict)i D(omini) Iacobi non extantibus seu extantibus, et quandocunq(ue) illis, et masculis legitimis et naturalibus ab eis descendentibus morientibus substituit, et in tota haereditate succedere voluit d(ict)as D(ominas)

Iustina(m) Maria(m), et Margheritam earumq(ue) filios descendentes et successores leg(iti)mos, et na(tura)les in infinitum pro equalib(us) portionibus, et pred(ict)is lure Institutionis, et substitutionis resp(ecti)ve universam haereditatem reliquit omni meliori modo (etc.)

Usufructuaria(m) totius haereditatis d(icti) D(omini)Testatoris, una cum d(ict)is haeredibus ac Domna(m) et Madonna(m),<sup>3</sup> reliquit (etc.) Per Ill(ust)rem D(ominam)

Flavia(m) Lanfranch(am) de Fínellis d(ict)i D(omini) Testatoris Coniugem donec tamen ead(em) D(omina) Flavia viduiler vixerit, et statu viduili permanserit, ita ut quat(enu)s ad secundas Nuptias transeat hu(iusm)o(d)i dispositio, et usufructus expiret, et d(ictae) D(ominae) Flaviae eius Dos restituatur ex forma Instr(ument)i, et contractus dotalis inter eos celebrat(orum)

Tutores, et pro tempore Curatores d(ictorum) filiorum, tam masculor(um), quam (c. 353v) feminarum d(ictus) D(ominus) Testator elegit, et deputav it Ad(mirabile)m Rev(erendum) P(at)rem Bernardinu(m) Cassonum Clericum Regularem ip(siu)s D(omini) Testatoris fratrem Sobrinu(m), Per I(llust)rem D(ominum) Ioannem Baptistam Musettolam Equitem Seggii Montaneae Neapolis d(icti) D(omini) Testatoris Compatrem, Per i(llust)rem D(ominum) Iosephum Punsum d(ict)i D(omini) Testatoris Cognatu(m), et d(icta)m Per I(llust)rem D(ominam) Flavia(m), cum omnibus, et singulis facultatibus, et auctoritatibus necessariis et opp(ortu)nis solitis, et consuetis, rogans instanter d(ict)os D(ominos) Tutores et Curatores ut eo amore quo d(ictu)m D(ominum) Testatore(m), et eius familia(m) prosequi demonstrarunt d(ict)os filios imposteru(m) protegere, et auxiliare velint

prout d(ictu)s D(ominus) Testator ipsos D(ominos) Tutores et Curatores facturos esse sperat omni meliori modo (etc.)

Declaravit remancre ipsum D(ominum) Testatore(m) Ill(ustrissi)mi, et Ex(cellentissi)mi D(omini) Comitis Dognatta Vic(e) Regis Neapolis creditore(m)<sup>4</sup> in notabili pecuniar(um) summa pro residuo mercedis scutorum Centu(m) monetae quolibet mense, sibi per E(xcellentiam) S(uam) à die prima octobris 1650 constitut(ae), et usque ad praesens debit[ae], defalcatis pecuniis eicl(em) D(omino) Testatori solutis, ut ex receptis paenes Ad(mirabile)m Ill(ustr)em D(ominum) Don Ioanne(m) de Cordova d(ict)i Ex(cellentissi)mi D(omini) Vice Regis in Urbe Agente(m) existen(tibus), propria manu d(icti) D(omini) Testatoris ut ait confect(is). Rogans Ad(mirabile)m Rev(erendu)m P(at)rem fratre(m) Dominicu(m) Iordanum de Pulignano (c. 360r) ordinis' Praedicator(um), eius Confessarium ut velit insimul cum d(ict)is D(ominis) Tutoribus, et Curatoribus à d(icto) D(omino) D(on) Ioanne d(icti) Integri Crediti solutione(m), et satisfactione(m) curare, et omnino consequi omni (etc.) Exeutores vero praesentis testamenti et dispositionis d(ictu)s D(ominus) Testator fecit, et deputavit Per Ill(ustr)em D(ominum) D. Petru(m) de Cortona, et Per Ill(ustr)em D(ominum) Dominicu(m) Guidum d(ict)i D(omini) Testatoris Nepotem insolid(um), quibus insolid(um) pariter d(ictu)s D(ominus) Testator dedit, et tribuit omnes et singulas facultates, auctoritates et potestates pro interessibus suae haereditatis et praesertim in Urbe quomodolibet necessarias, et opp(ortu)nas etiam Inventariandi eius bona haereditaria, illa vendendi, et distrahendi, pretiu(m) et pretia eorund(em) bonoru(m), ac omnes, et singulas alias pecuniarum rerum et bonoru(m) summas d(icto) D(omino) Testatori à quibusvis personis (etc.) ac quibusvis de causis, et occ(asi)onibus debit(as), et deben(das) etiam in Sac(r)o Monte Pietatis Urbis, et aliis quibuscunq(ue) banchis, et ubig(ue) locorum existentibus pretendi, exigendi (etc.) de exactis quietandi, iura redendi, et iudicialiter agendi cum clausula ad lites amplissima (etc.) et

general(ite)r promictens (etc.) relevans (etc.) absq(ue) co quod Debitores teneantur circa solutione(m), seu solutiones facien(das) aliquo modo cavere, sed libere, et absq(ue) aliqua exceptione (c. 360v) d(ict)is D(ominis) Exequtoribus Testamentariis solv ere debeant omni meliori modo (etc.)

Et hoc D(ictu)s D(ominus) Testator esse voluit suum ultimum nuncupativu(m) testamentum suamq(ue) ultimam voluntatem, et dispositione(m), quod et quam valere voluit lure testamenti nuncupativi quod de iure Civili dicitur sine scriptis et si eo lure non valeret valere voluit lure Codicillorum et si co Iure non valeret, valere voluit lure donationis Causa mortis, et alterius cuiuscunq(ue) dispositionis; Cassans propterea Irritans, et annullans omne aliud testamentu(m) per eu(m) h(a)c(te)nusque fact(um) volens quod presens caeteris aliis prevalere debeat non solum modo, et forma praemissis verum etia(m) omni alio m(elio)ri modo (etc.) super quibus (etc.)

Actum Rome in aedibus Ven(erabilis) Eccl(es)iae S(anc)tae Crucis Nationis Lucens(is) Reg(ionis) Trivii, et proprie in mansionibus sol(itae) hab(itationis) d(ict)i D(omini) testatoris praesentibus (etc.)

I Per Ill(ust)ri, et adm(irabili) Rev(eren)do Ab(ate) Pallante Gratiano Oilio D(omini) Caroli de Civitate Castelli asserente medio iuramento tatto pectore more (etc.) d(ictu)m Testatore(m) cognoscere

2 Per Ill(ust)ri et adm(irabili) Ex(cellen)ti D(omino) Conceptio Picha Olio q(uondam) D(omini) Ioannis Aloisii Aquilano

3 Per Ill(ust)ri et adm(irabili) Rev(eren)do Abb(ate) Claudio Paglione Olio q(uondam) Bernardi de Teate

4 Rev(eren)do D(omino) Paulino Benedetto Olio q(uondam) Iacobi Lucen(si)

5 Rev(eren)do D(omino) Bernardino Gliaropuccio Olio q(uondam) Iuliani de eod(em) loco Lucen(si)

6 D(omin)o Andrea Menicuccio Olio q(uondam) Bartholomei Lucen(si) (c. 361r) et' D(omino) Ioanne Baptista Marcono Olio q(uondam) Dominici Romano t(esti)b(us) Collat(ionatum) In Archivio G(e)n(era)li Urbano Almae Urbis concordat Salva (etc.) In Odem (etc.) hac die 5 (septem)bris 1653

Pro D(omino) Antonio de Nobilib(us) Arch(iv ist)a

Rodulp(hus) Florellus

NOTAS

Testamentum] sul margine sinistro del foglio i la nota 5 (septem)bris 1653 (scuta) 2 Rod(ulphus) Flor(ellus)

decedentibus] ripetuto due volte

3 Madonna(m)] segue et espunto

creditore(m)] aggiunto a margine con richiamo

ordinis] ripetuto due volte

et] ripetuto due volte

Doc. 25

ASR, Notai AC, vol. 4992, cc. 624r-v, 625r-v, 626r-v, 627r-v, 628r-v, 629r-v, 652r-v, 653r-v, 654r-v, 655r-v, 656r-v, 657r.



[ 11 de marzo de 1663]

Inventario y cálculo de los muebles dejados a la difunta Costanza Picco-lomini, mujer del ya desaparecido Matteo Bonuccelli, Entre los objetos conservados en el taller del escultor aparecen: "una forma de león rota, con sus hierros", y "un león de marmol sin cabeza y sin cola",

Nell'Antrone

Una statua di marmo in piede grande (sc.)

Cinq(ue) altre diverse da restaurare (se.)

Un pezzo di colonna con un busto di marmo, e testa (se.) Tre pezzi di pietra rustica (sc.)

Un pezzetto di colonna sottile (se.)

Due Colonne di giallo mischie (se.)

Otto bariloni di legno da lavorarci sopra (se.)

Una Scala à piroli rotta (se.)

Nel Cortile

Sedici Vasi d'agrumi diversi (se.) 8 Sessanta altri Vasetti diversi (se.) 4

Una brocca di rame da inaquare (se.) 0-80 Un pezzo di colonna rotto in due pezzi (se.)

Due tagli di Colonna di pietra mischia (se.)

Nella bottega

Una Colonna gialla (se.)

Una Venere di marmo da restaurare (se.) Una forma di Leone rotta con suoi ferri (se.)

Otto Vettinelle invetriate diverse vote (se.) Tre teste di Marmo (se.)  
(c. 624v)

Un pezzo di marmo alto sbizzato con due figure (se.)

Una Scala grande, et una piccola a piroli (sc.) 0-30 Due gambe piccoline di marmo (sc.)

Tre Caldare di rame diverse (sc.) 10-

Una botte in piedi sfondata con vinaccie (sc.) -40 Un'altra testa di marmo, et una Serpe (sc.)

Un manticetto rotto (sc.) 01-

Un trapano (sc.) •20

Tre Credenzoni diversi d'albuccio attaccati al muro (sc.) 01-20 Una Cassa grande d'Albuccio (se.) 02-

Un altro manticetto piccolino -80

Due delfini con cinq(ue) altri pezzi di marmo (sc.) Due pezzi di marmo in tavola (sc.)

Un pezzo di Colonna di marmo scandellata (se.) Un Leone di marmo senza testa, e senza coda (sc.) Un Caldarosto, et una conca di rame rotto (sc.) 01-Un'a gamba di gesso (sc.)

In Cantina

Mezza botticella vota (se.) 0-60

Otto Vettinelle d'invetriate diverse vote (se.) 04-Quattro passa di legna in circa (se.) 08

A mezze Scale

Un tavolino basso con tiratore (sc.) 01

(e. 625r)

Due' Statue di marmo sopra due Scabelli di legno (se.)

In Capo alle Scale

Un buffetto di no2 (se.) 01.50

Due Sedie di Vacchetta rossa co(n) oro, e francie verde (se.) 05-

Due Scabelletti di noce coperti di cataluffo (se.) 01-50

Una tenda di tela torchina co(n) suo ferro alla finestra (sc.) -80

Una portiera di corame con suo ferro (se.) 01-50 Un Scabellone tinto di noce con fregio d'oro (se.) 01

Due Statue in piedi una con piedistallo di p(or)fido e l'altra con un pezzo di marmo (se.)

Un busto con una testa di mora, e suo peduccio nero (se.) Un altro con peduccio, e petto mischio (se.)

Cinq(ue) paesetti piccoli con cornice dorate (se.) Due altri paesi da testa con cornice simili (se.)

Un quadro da testa con tappeto, e l'altro co(n) cornice à foglie dorate (sc.)

Un paese di 4- p(al)mi co(n) diverse figure, et animali co(n) cornice dorata (se.)

Un altro p(er) l'alto con figura (cc.)

Un altro di tela d'impannata co(n) N(ostro) S(ignore) ch'apparisce alla Madalena cornice dorata (su.)

In Sala

Il paratn di corame rosso, et oro co(n) cinq(ue) portiere simili in tutto pelle n(umer)o 300 in circa (se.) 25

E più cinq(ue) ferri p(er) le d(ett)e Portiere (sc.)

(c. 625v)

Otto busti di mischio diversi con sue teste di marmo bianco

co(n) suoi peducci sopra otto Scabelloni di pietre diverse commesse (se.) Una Statuetta di marmo bianco sopra un Scabellone di legno dipinto (se.)

Un boffetto di porfido con suoi piedi di legno (sc.) Un boffetto di noce con due tiratori (se.) 02-50

Un quadro grande co(n) un fiume, et una Venere co(n) cornice dorata

Un altro simile di Susanna con cornice tinta di noce profilata d'oro Una Madalena in Tela di testa co(n) cornice dorata (se.)

Il Retratto della defonta co(n) cornice rabescata d'oro (sc.) Tre Scabelli coperti di cataluffo comp(agn)i degl'altri (se.) 02-Un focone con sua gabbia di rame intagliato (se.) 02-40

Una Colonna Scandellata tinta di noce con oro (se.) 01-Due Sedie di Vacchetta rossa con francia verde (se.) 04-

Nel Credenzino dentro il Camino

Un Ungarina di Velluto piano nera foderata di lastra colorata con bottoni d'argento, e seta (se.) 12-

Una veste con suo busto di drappo colorato co(n) merletto d'argento (se.) 08

Un'altra di panno d'olanda color di foco co(n) merletto d'oro (se.) 20-Un'altra bianca fondo raso guarnita di zagana d'arg(en)to e nera (se.) 06-  
(e. 626r)

Un'altra di Restagno leonato (se.) 04-Un'altra simile torchina (se.) 06-Un'altra simile argentina (se.) 06-

Un'altra simile color di panza di monaca (se.) 06-

Una veste con suo busto di ferandina nera (se.) 02-50

Una veste con suo busto, e calzoni di taffettano incarnato con merletto d'argento, e seta nera (se.) 08-

Una Veste con busto di spumiglia nera (se.) 03-

Due Camisciole di Seta, et oro una delle q(ua)li è rotta (se.) 09-

Una veste senza busto di sagia griscia co(n) merletto d'arg(en)to (se.) 06-Sette Casacchine diversi di robba, e colori (sc.) 05-

Un paro di calzoni color di foco vecchi (se.) 01-

Una trabacca d'ormesino giallo co(n) sei bandinelle, e tornaletto con francia torchina, e gialla (se.) 18-

Una scattola tonda con panispalle, et altro (se.) 01

Un'altra longa simile (se.) 01-

Due canne di Sagia nera (se.) 02-Due para di mezze maniche (se.) -70

Due para di maniche di tela bianca (se.) -80

Una scattola quadra con panispalle, et altre bagaglie due de q(ua)li lavorati di Seta, et Oro (se.) 03-

Tre camiscie diverse da donna (se.) 01 50

Un Studioletto d'ebano intersiato d'avorio, che ne manca un tiratore (sc.) 03

Un altro Studiolo di lavoro all'indiana co(n) dieci colonnette  
(e. 626v)

e facciatelle d'alabastro coperto di curarne rosso (se.) -15-

Dentro

Nove forchette, e dieci cocchiari d'argento lib(re) 2 on(cie) 4 (se.) 24-- Cinq(ue) tortelli con maniche d'argento (se.) -05

Diverse fettuccie in un tiratore (sc.) -02

Una corona di cocco nero, una di pastiglia, e ortatrina d'oro e seta nera (se.) -02

Un Secchietto d'argento p(er) l'acqua Santa on(cie) 7 d(enari) 21 (se.) -07-10 Un vizzo di perle tonde n(umer)o 57. 9. 4 l'una (se.) 114

Un altro à due fila di perle scoramazze d(ena)ri 27 (se.) -70-

Due Smanigli simili à quattro fila d(enari) 25 (se.) -30-

Un paro di pendenti à navicella d'oro co(n) p(er)le di mistura (sc.) -01-Un paro di smanigli di pietre diverse leg(at)e in oro (sc.) -06

Una Rosetta di brilli (sc.) -02.50

Un'altra Rosetta con un Diamantino in mezzo (sc.) -03-

Due Gioielletti con n(umer)o 26 diamantini in tutto, con fettuccia nera p(er) smaniglio (se.) -20-

Due smanigli di fettuccia nera con coppietta d'arg(en)to (sc.) -30 Un Scattolino colorato con dentro

Una coppia d'oro piccola co(n) un coretto attaccato con cliamantini Un paro di pendenti d'oro co(n) n(umer)o trenta cinq(ue) cliamantini diversi con due p(er)le à paro a uno de' quali manca una lagrima (st.)

(c. 627r)

Un anello fatto a core con n(umer)o dieci Diamanti diversi (se.) -40 Un paro di pendenti d'oro con una pietra verde in mezzo e sette perle scaramazze diverse p(er) Cias(cun)o (sc.) -18-

Un altro Scattolino tondo inargentato dentro

Una Catena d'oro à mattoncini pesa scudi trenta d'oro (sc.) 40-50 Un anello d'oro con un Zaffiro smaltato (se.) -08-

Un altro co(n) tre pietre bianche a specchio -01-50

Un cordoncino d'oro con una schricolita sbusciata, e due languette legata d'oro (se.) -3-

Un tortello, et una forchetta con maniche di matreperla in una guaina di velluto rosso con torchine, e granate con puntale, e brutaglia d'argento dorato (se.) -3.50

Una borsa di punto francese [sic] con dentro un acoraro d'avorio, Una schiavetta d'argento, Sei bottoni d'oro segnaroli d'una

Coroncina di smalto, Una pietra verde leg(at)a in argento, diversi Christalli, et un reliquiarietto d'argento in tutto (se.) 3 50

Un temperino con manico d'argento (se.) .60

Un altro con manico di Tartaruca

Un reliquiario d'osso nero con pietre, e rosette Gl'arg(en)to (se.) .0 40 Un orologgiotto co(n) cassa di Cristallo leg(a)to in ottone clorato (se.) 04 Un altro Cassetto co(n) tre medaglie d'argento diversi Coralli sfilsati, Una pietra co(n) oro com(m)esso co(n) cinq(ue) pietre

(c. 627v)

rosse, Un'altra pietra verde leg(at)a in oro, et uno stuccetto di legno con una forbicetta guarnito d'oro (se.) -02-

Nella Stanza verso la strada

Una lettiera di ferro con sue Colonne nere co(n) sue tavole tre matarazzi, Un capezzale, e due cuscini, co(n) trabocca cli damasco, et ormesino co(n) sua coperta, e tornaletto (sc.) 180-

Il Parato eli broccatello di due colori di tela n(umer)o sedici (se.) -20 Due Scabelloni di Abuccio laici intagliati depinti di color di noce, et oro (se.) -05-

Sopra d(etti) una testa d'una mora con suo peduccio di pietra rossa, et un'altra di marmo bianco co(n) suo pieduccio di pietra mischia (se.) Un quadro di 3 p(al)mi in circa con un Angelo che apparisce (etc.) con cornice dorato (se.)

Un altro Quadro grande di Marina c(on) diverse figure e cornice dorata (se.) Un altro un poco più grande con un baccanale, e cornice all'Indiana (se.) Un Presepio (etc.) di tre p(al)mi p(er) traverso con cornice dorata (se.)

Un quadretto piccolo con un S. Fran(ces)co à penna co(n) cornice nera (se.) Un Specchio (sc.) -01-50

Un Crocifisso di metallo eli due p(al)mi in circa c(on) croce, e piede di legno tinto di nero (se.)

(c. 628r)

Una' tela torchina con suo ferro alla fenestra (se.) 00.60

Un tavolino di pietra nera, e gialla co(n) suo piede di legno nero con suo tiratore (se.)

Dentro d(ett)o tiratoro un temperino con manico nero con due lumi, e sigillo d'arg(en)to. Un pettine d'avorio bono due rotti uno de' quali fermato con una piastrina d'argento, Un occhialone, Un Christallo in triangolo, et altre bagagliole in tutto (se.) - 01-50

Un inginocchiatoro à Credenzino eli noce (se.) -02-

Nel tiratore di d(ett)o Una pietra si dice di belzuano una piastra e due testoni (se.) - 01.65

Un altro tiratoretto con una doppia di Spagna, e paoli trenta sette, e mezzo d'argento in tutto (se.) 06 85

In un altro sei patenti, di Monti Sussidio, e S. Bonaventura n(umer)o venti luoghi (se.)

Vi sono altri luoghi dieci del Monte Sussidio, de' q(ua)li p(er)anco no(n) è spedita la patente (se.)

Un Vasetto d'argento d'un oncia in circa (se.) 01

Una Statuetta di S. Agata di terra cotta dorata co(n) suo piede stallo di pietra nera (se.) - 01-

Un tappeto di lana di diversi colori da tavolino (se.) 01

Nell'altra Stantiolina verso le scale

Un parato di corame rosso, et oro conf(orm)e la Sala di pelle n(umer)o 100 in c(irc)a (se.) -10-

(c. 628v)

Un Cimbalo con suoi piedi coperto di corame (se.) -10-

Io Cucina

Una tavola à telaro co(n) tre altri tavolini diversi -1-50-

Un Credenzino d'albuccio al muro (se.) -01-

Una Mattara co(n) sua spianatora di legno da far pane (se.) --30 Mortale di marmo co(n) suo pistello, pile, e piatti (se.) -01

Un paro di capofochi di ferro co(n) posa cenere, graticola spiedi tre piedi, et altre bagaglie di cucina (se.) -02-

Un battile d'ottone (se.) --80

Due Candelieri d'ottone co(n) suoi smoccolatori (se.) -1.20

Il mortale di metallo co(n) suo pistello (se.) -01-20

Rami diversi di cucina lib(re) 61 A (se.)

Altri co(n) ferri lib(re) 27 (sc.) -02-70

Una bilancia Stadera co(n) fondo di rame (se.) - -60

Una Cassa di legno con Serratura (se.) - -50

dentro

Camiscie diverse da Donna n(umer)o quattordici tra bone, e rotte (se.) -06-Otto zinali diversi (se.) -01-

Due para di sotto calzoni di fustagno (se.) - - 60  
Undeci Sciogatori diversi (se.) -01-50  
Dieci sette foderette diverse (se.) -01-  
Due para di calzette di filo, et uno di tela (se.) - - 30  
Un zinale novo con merletti alto (se.) -02-

(c. 629r)

Un altro simile usato (sc.) (sc.) -01-20  
Due Cuscineti di broccato co(n) odori (sc.) (se.) -01-  
Un Credenzone di noce in due pezzi (se.) 10-  
Nella parte Superiore otto lenzuole diverse (sc.) 09-  
Un guardiello di bombacina stampato à fiori (se.) 01-  
Sei libre, e mezzo di filato in una Saccoccia (se.) 02-50  
Due zinali novi (se.) -80  
Sette calzette diverse (sc.) -50  
Altro filato in matasse lib(re) 1 1. (se.) 60  
Una tovaglia lunga (se.) -02.  
Una tovaglietta (se.) - -50  
Due altre piccole (se.) 30  
Nella parte di sotto filo crudo in matasse lib(re) 4 7, (se.) -01-  
Un cortinaggio di tabi torchino a onda con sua coperta con freggio, et tornaletto di punto francese (se.) -45-  
In faccia alla Seconda Scala  
Due Statue di marmo in piedi sopra due Scabelli coloriti di noce (se.) Due piedi Stalli tondi di pietra mischia (se.)  
Sette teste diverse, e tre altre piccoline (se.)  
Due pezzi d'Alabastro (se.)  
Nella dispensatta

(c. 629v)

Robbe diverse, vetri, Conocchie, scope, e sapone (se.) 04-  
Nella Galleria  
Cinq(ue) Sedie di Vacchetta rossa come l'altre (se.) -12  
Due Sediole basse di Vacchetta simile (se.) -02  
Un Credenzino di noce con scritte (se.) -01-50  
Due buffetti d'alabastro senza piede con cornice tinta di nero di legno senza piedi (se.)  
Una tavola di pietra nera co(n) suo piede, e tiratore di noce (se.) Un tavolino di misura forato co(n) suo piede di noce (se.) -04-50 Quattro Scabelletti di Cataluffo (se.) -02-50  
Due Scabelloni d'Albuccio intagliati, e dorati (se.)  
Due busti di marmo mischio con sue teste di marmo (se.)  
Quattro scabelloni di pietra commesse (se.)  
Un busto piccolo d'Alabastro con testa di marmo, e suo pieduccio nero (se.) Una S. Agata di metallo alta p(al)mi due (se.)  
Due teste di marmo con suoi pieducci (se.)



Due altre teste con suoi pieducci gialli (se.)

Una figurina di terra cotta copia sopra un pieduccio di marmo mischio (se.) Due Vasetti di terra cotta co(n) fiori finti co(n) le sue campane di vetro (se.) -2-50

Un quadro di fiori in tela da testa con cornice intagliata, e dorata (se.)  
(c. 652r)

Due paesetti piccoli con cornice dorate (se.)

Un quadretto piccolo p(er) traverso con una Madalena, e due Angeli con cornice dorata (se.)

Una copia del quadro rappresentante la peste con cornice dorata grande (se.) Un retrattino piccolo co(n) cornice di noce (se.)

Un quadro di diverse figure co(n) cornice dorata à mordente (se.) Un paesetto con cornice d'ebano (se.)

Un quadro di notte con cornice all'Indiana (se.)

Una Santa Teresia in tela da testa con cornice dorata (se.)

Un bacchanale in tela da Imp(erato)re con cornice dorata à mordente (sc.)

Un quadro di frutti con cornice all'Indiana (sc.)

Un quadro da testa co(n) una Madonna (etc.) cornice dorata (se.)

Una Santa Maria Egittica grande co(n) cornice dorata (se.)

Due quadri p(er) traverso di battaglia co(n) cornice dorata (se.)

Un paesetto piccolo con cornice nera (se.) Un altro da testa co(n) cornice dorata (se.)

Un bacchanale à guazzo p(er) traverso co(n) cornice dorata (sc.)

Un quadro da testa con fontana, e figure co(n) cornice intagliata, e dorata (se.)

Un altro con cornice simile con diverse figure (se.)

Un paese di tre primi co(n) anticaglie co(n) cornice dorata (se.)

Un altro più grande con un Cavallo (etc.) cornice dorata (se.)

(c. 652v)

Un altro bacchanale à guazzo co(n) cornice dorata (se.)

Una portiera di corame co(n) suo ferro (se.) -02-50

Due tende di tela torchina p(er) le finestre co(n) suoi ferri, e cordoni (se.)

-

02-

Un tappeto di lana di diversi colori a foggia di punto fran(ce)se (se.) Un bambino a Sedere à foggia di Lucca (se.) -01-20

Un Creclen7inn di noce con quattro tiratori (se.) -07-

Nel p(rim)o

Canne tre, e mezzo di drappo incarnato in pezza (se.) -06-Canne tre simili torchino (sc.) -05-

Palmi undeci, e mezzo di damasco Cremesino (se.) -04-Un collare di velo bianco con merletto (se.) -02

Palmi quattro, e mezzo di lastra berrettina (sc.) -03

Nel 2.o

Un berrettino di drappo nero con sue penne (se.) -02 Canne tre in circa di Cambraia (se.) -05

Nel 3.o niente, et nel 4.o

Un paro di lenzuole di cortina (se.) -05-Una pettiniera di cortina (se.) -01-

Due fazzoletti simili (se.) -50

Undeci Salviette diverse (se.) -02-50 Palmi nove di bombacina -01-

Nella Sala di sopra

Un mezzo armarlo di noce (se.) -10

(c. 653r)

Dentro

Una Canestrella d'argento trasforata

Tre sotto coppe

Una Cocchiglia con suo vaso

Due Candelieri pesono in tutto lib(re)

21 (se.) 222-50

Una Saliera tonda

Un Vaso p(er) l'acqua Santa

Un vaso p(er) refreschare con suo coperchio i

Un granchio di rame dorato (se.) -01-

Un bacche. Un paro di Candelieri tondi, et un paro quadri c(on) due smoccolatori tutti d'ottone inargentato (sc.) -08-

Un Stuccetto di christallo con suoi ferri (sc.) -02-Quattro lib(re) di filato in matasse (sc.) -01-50 Candele di cera da tavola, et altre lib(re) 65 (se.) -13- Zucaro in pani lib(re) 19 (sc.) -03-80

Una veste con suo busto di taffettano color mattoni c(on) bottoni di seta nera, et argento (se.) -03-

Altre simili di taffettano bianco con bottoni simili (sc.) -07-

Quattro portiere di corame foderate di pelle co(n) suoi ferri (sc.) -10

Un paro di capofochi di ferro con palle d'ottone (se.) -03 Tre Sedie di vacchetta come l'altre (sc.) -07-

Tre Scabelletti compagni dell'altri (sc.) .01.50

Un tavolino in ottangolo di pietra nera con cornice di rame dorato co(n)

piedi di legno à. fogliami dorato co(n) suo corame rosso (se.)

(c. 653v)

Sei Scabelloni di pietra come l'altri (sc.)

Sei busti sopra (etc.) r:sc.)

Tre Scabelloni di legno dipinto di noce, e profilo d'oro con suoi busti, e teste sopra (sc.)

Cinq(ue) pieducci di pietra, e forme diverse (sc.)

Un busto d'alabastro con testa di marmo staccata (se.)

Due figure di terra cotta sopra due piedestalli di pietra nera (se.) Un busto piccolino con sua testa, e peduccio di marmo bianco (se.)

Due Vasetti di frutti di mestura co(n) sue campane di vetro (sc.) - -60

Un buffetto di mestura fiorato di bianco con piede di legno tinto nero (sc.) -06-

Un Specchio grande con cornice nera (sc.) -10-

Due Quadri di prospettiva tela d'impannata à traverso con cornice dorata (sc.) Un quadro co(n) animali, e paesi cornice simile (sc.)

Un s. Girolamo in tela d'impannata cornice nera, et oro (sc.)

Un paese in tela di tre p(al)mi in circa cornice simile (se.)

Un paese in tela da testa co(n) due figure, e cornice dorate

Un quadro di lot, ó altro con tre figure, e paese tela d'impannata con cornice dorata (se.)

Un ritratto della Defonta (se.)

Un quadro de frutti in tela d'imp(anna)ta co(n) cornice nera, et oro (se.)

(c. 654r)

Un basso relevo di terra cotta dorata co(n) cornice nera (sc.)

Due quadri di fiori in tela di testa con cornice dorata (sc.)

Un altro con Ucellami, et altro in tela da imp(anna)ta con cornice nera, et oro (sc.)

Due quadri di paesi con figure in tela simili con cornice intagliata, e dorata (se.)

Il ritratto del P(ri)n(ci)pe Panfilio quando era Card(ina)le in tela da testa con cornice dorata (se.)

Il ritratto, cioè la testa del q(uonda)m Mattheo Bonucelli co(n) cornice torchina, et oro (se.)

Un paese in tela d'imp(erato)re con un Cavallo, e diverse figure con cornice dorata (sc.)

Una figura d'un vecchio, et altro in tela da testa p(er) traverso con cornice nera, et oro (se.)

Un bauletto di ferro con dentro scudi quaranta nove,  
e bai(occhi) 55 in piastre, e m(one)ta bianca (se.) - 49-55

Due tele torchine con li suoi ferri alle finestre (se.) -01- Nella Carn(e)ra verso la strada

Una lettiera di ferro co(n) sue tavole due matarazzi pagliariccio in due pezzi suo capezzale, due lenzuole, due coperte di lana usate con cortinaggio di taffettano bianco, e rosso con sua coperta, e tornaletto simile, e francie di seta (se.) -55-

Due Scabelli Compagni degl'altri (se.) -01-

(c. 654v)

Due Sedie di punto francese (se.) -04-

Una tela torchina co(n) suo ferro alla finestra (se.) -

Un buffetto di porfido con suo piede di noce, e tiratore (se.)

Una cassa d'albuccio con dentro diversi fiori di seta, e Vasi di vetro (se.) - 03-

Un piede Stallo quadro di pietra nera (se.)

Due vasi d'argento intagliati da fiori di peso lib(re) sette in tutto (se.) -80-Un quadro con due figure in tela da imp(erato)re con cornice dorata (se.) Una assunta piccola con cornice nera, et oro (se.)

Un quadretto in rame di S. Gio(vanni) (se.)

Un paesetto co(n) due figure, e cornice dorata (se.)

Un disegno in carta co(n) la Madonna, et altre figure con cornice nera, et Oro (se.)

Un quadro da testa co(n) la Madalena co(n) cornice nera, et oro (se.) Due quadretti con bambocci con cornici dorate (se.)

Due quadri di Marine di p(al)mi quattro in circa co(n) cor(ni)ce dorate (se.) Una pietà di p(al)mi 5 in circa co(n) cornice dorata, et intagliata (se.)

Un Istoria con diverse figure, paese, e Marina con cornice dorata (se.)  
Nell'altro Camerino  
Un letticiolo, banche, e tavole, paglia{ io, materazzo, capezzale, due lenzuole, due coperte di lana bianca, et un panno colorato (se.) -09-  
(c. 655r)  
Quattro Sedie di damasco verde senza bracciali (se.) 08  
Un buffetto di pietra nera con cornice di pietra colorata co(n) piede di tavola dipinta (se.)  
Due Scabelloni di tavola dipinti co(n) due putti, e sopra due figure di terra cotta (se.) - 04 -  
Una tazza di Christallo rotta con una Venere, e due tritoni di metallo dorato sopra una lastra d'argento, che rappresenta una Marina co(n) piede stallo di legno nero sopra quattro cipolle di rame dorato co(n) sua Campana di vetro (se.) -12-  
Un Specchio con cornice nera (se.) - 03 50  
Due Scabelloni di legno tinti di color di noce co(n) oro, e due putti di marmo sopra (se.)  
Due altri Simili con due teste di marmo piccole co(n) suoi pieducci di pietra (se.)  
Un tavolino di mistura fiorato co(n) suo piede nero, e tiratore (se.) -06 -  
Entro del quale quattro para di calzette di seta nove grandi di diversi colori (se.) -12-  
Un altro paro da Donna co(n) oro (se.) -02-  
Un altro paro giallo (se.) -02-  
Un altro paro di filo bianco nove (se.) 01 50  
Due panispalle alla Persiana novi co(n) recami di seta, et oro (se.) 04.50-  
Un altro di velo di diversi colori rigato d'oro (se.) -01  
(c. 655v)  
Quattro altri diversi usati (se.) -0-50

Un fagottino con merletti, e passamani d'oro, et argento in più pezzi (sc.) 02-  
Un vezzo di Christallo (sc.) —60-  
Due figure di terra cotta d'un p(al)mo dorate (sc.) -03-  
Una portiera di corame come l'altro co(n) suo ferro (sc.) -02-50  
La tela torchina co(n) suo ferro p(e)r la finestra (sc.) —60.  
Un quadro tela d'imparare tsic] co(n) ghirlanda di fiori, e due figurine in mezzo con cornice intagliata, e dorata (sc.)  
Una prospettiva di tre p(al)mi con cornice dorata (sc.)  
Un'altra simile con cornice all'Indiana (sc.)  
Una testa di S. Anastasio con cornice simile (sc.)  
Un Paesetto p(er) traverso co(n) cornice dorata (sc.) Due tondini piccoli con cornice simile (sc.)  
Una Madonna co(n) altre figure in tela da mezza testa con cornice dorate (sc.) Un paese con due figure rappresentanti il tempo co(n) cornice all'Indiana  
tela d'Imp(erato)re (se.)

Un altro rappresentante l'acqua acetosa con cornice color di noce, et oro in tela simile (se.)

Un paese p(er) traverso di tre p(al)mi in circa con cornice dorata (se.)

Un altro un poco più grande con diverse figure, et animali con cornice dorata (se.)

(c. 656r)

Una figura in tela da testa senza cornice (se.)

Un quadro da testa con una donna, due putti, et un Cane cornice dorata (se.)

Un altro più grande della Madalena cornice dorata à mord(en)te (se.) Un quadretto d'un p(al)mo con diverse figure, e cornice dorata (se.)

Un quadro, che rappresenta un Sacrificio in tela d'imp(erato)re con cornice all'Indiana (se.)

Un S. Bastiano in tela da mezza testa co(n) cornice dorata (se.)

Due tostino di retratto in carta co(n) cornicetta rabescata (se.)

Un Credenzino d'Albuccio co(n) una Serratura, e diversi vasi di Christallo, e bicchieri (se.) -01-

Nel p(rim)o Soffitto p(er) andare alla loggia

Un quadro di cinq(ue) p(al)mi in circa co(n) diverse teste co(n) cornice bianca (se.)

Un retratto di p(al)mi quattro co(n) cornice nera, et oro (se.)

Un quadro un poco più grande di tela da testa co(n) la S(antissi)ma Annuntiata cornice dorata (se.)

Un retratto di Donna con cornice nera, et oro (se.)

Un paese con diverse figure in tela d'imp(erato)re cornice bianca (se.)

Un altro simile co(n) due mezze figure cornice dorata (se.)

Due retratti di testa co(n) cornice profilate d'oro

Un quadro di tre p(al)mi con la Madonna, e bambino che dorme con cornice dorata (se.) (c. 656v)

Un altro un poco più grande co(n) un Cavallo, et altre figure cornice simili (se.)

Un paese con una Venere cornice nera, et oro (se.)

Una cassa d'Albuccio grande scorniciata di noce con sua serratura, e dentro (se.) -02.

Tre Camiscie nove da Donna (se.) -04--Tre altre usate (se.) -01-20

Tre altre di huomo usate (se.) -01-80 Tre tovaglie da tavola (se.) -04-

Due Canne di tela di stoppa (se.) —70 Due Salviette nove (se.) - -3

Un rotoletto di tela nova canne cinq(ue) (se.) -02

Un rotoletto di salviette di stoppa lib(re) otto (se.) -02-50

Un altro di filo indorato lib(re) sei, e mezzo (se.) -03-50

Un guarnello di bambacina (se.) -01-50 Un altro simile vecchio (se.) - -60

Un Casacchino di bambacina (se.) - -50 Un sciogatoro bianco usato (se.) - -30

Una cassetta d'albuccio co(n) sua serratura, e diversi Cristalli dentro (se.) -03-50

Nello Sotto tetto verso la strada

Una lettiera di ferro co(n) sue colonne senza tavole, e senza vasi (se.) -07-

(c. 657r)

Due para di banche, e tavola d'Albuccio (se.) -02-50

Un tre piede di ferro grosso (se.) - -80

Una Campana di piombo da stillare co(n) il piombo di rame (se.) 01

Un Artigliaria di mutano piccola due store con canestri, et altre bagaglio in tutto (sc.) -  
04-

Nell'altra Stanza contigua

Un S. Antonio di Padova ovato co(n) cornice nera, et oro (se.) Due retratti senza  
cornice (se.)

Un quadro della fortuna senza cornice (se.)

Un quadro di N(ostro) Sig(no)re all'orto sfondato (se.)

Nell'altra sotto tetto

Due vettonelle invetrate (se.) -01-

Pigname, fiaschi, et altre bagaglie (se.) -01-

NOTAS

i Due] ripetuto due volte

Un buffetto di no] segue con corame rosso sopra cassato

3 Una] ripetuto due volte



1744, día 24 de octubre, 24

Don Juan Domingo Mucio Escultor principal  
de S.M. en la Fabrica del nuncio y del Palacio.

Certifico como D.<sup>o</sup> Francisco Berzosa emperador de  
el día 16. de Octubre, y prosiguió hasta el día  
21 de Noviembre en ayudarme a componer los  
modelos grandes de yeso antiguos, que se sacaron  
del Almacén, y son el Heracles, la Fibra, la Venus,  
el Faoneto, que por orden del Sr. Intendente se  
suspendió de concluirlos, y empezar los otros muchos  
que están para componer, por lo que costó en el  
trabajo de los dichos 23 días, que a razón de 24.  
reales cada día importa 552 reales de vellón,  
de los que podrá S. M. servir mandarle hacer el  
libranje. Madrid y Diciembre. 1.<sup>a</sup> de 1744.

Robustiano

Juan D. Mucio

5

ARCHIVO  
BIBLIOTECA  
A-11-2-38

Documento 3

### DOCUMENTO 3<sup>146</sup>

#### Las restauraciones de Antonio Dumandre

ALONSO RODRÍGUEZ, C. (2007), ficha 44, pp.438-439, en *Velázquez: esculturas para el Alcázar*

RABASF, Archivo-Biblioteca, 1-11-2-53.

En 1745, la Academia tomó posesión de la planta principal de la Casa de la Panadería, situada en la Plaza Mayor de Madrid. Tras las obras de reacondicionamiento necesarias, la primera Junta que se celebró en ella tuvo lugar el día 15 de julio de ese mismo año. A continuación, durante el verano, se procedió a trasladar los vaciados de Velázquez desde la Casa de la Escultura, situada en el barrio de Palacio<sup>147</sup>. Este asunto suponía un motivo de preocupación entre los académicos, por las dificultades que entrañaba el traslado de piezas monumentales como el Hércules, la Flora Farnese y la Ariadna del Belvedere<sup>148</sup>. Efectivamente, dado su gran tamaño tuvieron que ser instaladas en el patio de la Casa de la Panadería que había sido adjudicado a la Academia por estar destinado su uso al Cuarto Real. El resto de los vaciados se almacenaban en distintas dependencias de la primera planta y se exponían en el salón dedicado al dibujo de los modelos de yeso, que también servía para la celebración de las Juntas Preparatorias<sup>149</sup>. En tales ocasiones se mudaban de sitio, al igual que cuando la Corte ocupaba dichas estancias con ocasión de la celebración de festejos en la Plaza Mayor. El frecuente trasiego de piezas fue una de las causas principales de su deterioro.

Una vez que los yesos estuvieron yesos en la nueva sede de la Academia se procedió a continuar la restauración iniciada por Francisco de Vergara bajo las órdenes de Olivieri [43]. Para ello el protector, marqués de Villarias, había dado instrucciones concretas: *lo mejor es llevar los modelos y estatuas a la Panadería y que los componga alguno de los escultores que tienen sueldo y no trabajan*<sup>150</sup>. En esa situación se encontraba Antonio Dumandre que se encontraba temporalmente inactivo por falta de piedra para esculpir las obras que tenía asignadas<sup>151</sup>. La intención inicial de Olivieri había sido la de llevar a cabo la restauración en la Casa de la Escultura contra el parecer de algunos académicos: *Lo que se ha de practicar en quanto a componer los*

<sup>146</sup>Alonso, C. (2007), ficha 44, pp.438-439

<sup>147</sup>Gea (2007), p. 228.

<sup>148</sup>RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-38.

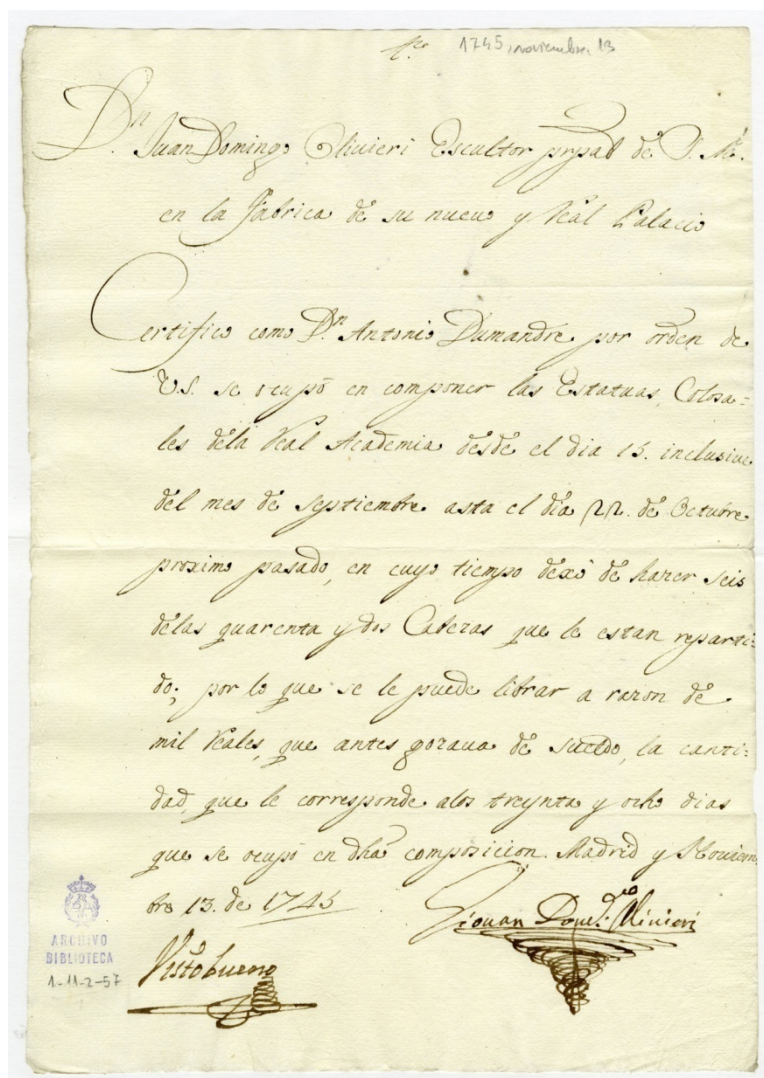
<sup>149</sup>Bedat (1989), p. 64.

<sup>150</sup>RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-51.

<sup>151</sup>Tárraga (1992), vol. I, p. 385.

modelos de estatuas antiguas porque Olivieri lo quiere ejecutar en su casa; y otros muchos lo tienen por impracticable, o a lo menos por muy largo, y costoso, a que se añade la dificultad de transportar las estatuas colosales a la plaza mayor<sup>152</sup>. Olivieri había empezado con Vergara la restauración de estas tres estatuas, tarea que fue interrumpida por orden de Baltasar de Elgueta, probablemente porque se consideraba más oportuno se realizase en su emplazamiento definitivo.

Antonio Dumandre empleó en la reparación de los yesos treinta y ocho días y se ocupó de la restauración del Hércules, la Flora y la Ariadna, por lo que percibió 1.249 reales de vellón. Tuvo para ello que posponer los encargos de esculturas que tenía asignados para Palacio. Con objeto de asistirle en esa empresa se eligió al vaciador Félix Martínez, que trabajó veintidós días y medio del mes de octubre y se le abonaron a razón de quince reales diarios<sup>153</sup>.



<sup>152</sup> RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-3-14.

<sup>153</sup> RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 1-11-2-53. y 1-11-2-54.

## DOCUMENTO 4

Adquisición de modelos en yeso.

RABASF Archivo –Biblioteca 3-16-1

### Documento num. 1

Real orden mandando a D. Alfonso Clemente de Aróstegui que haga los vaciados y recoja los moldes o matrices de las estatuas del antiguo que se le piden para la futura Academia y al mismo tiempo (tpo) los libros estampas y demás instrumentos que se anotan. Marzo, 1745

*Remito a Vd. De Orden del Rey la copia adjunta de la nota, que ha puesto/ en sus reales manos D. Fernando Triviño, vice-Protector de la futura Academia que/ vuestra merced quiere fundar en Madrid, para adelantar/ en España las Artes de/ la Pintura, Escultura, y Arquitectura. En la citada nota, hallará Vd. distinguidas tres partes. En la primera ha puesto el Vice-Protector todos los **nombres de las Famosas estatuas que ay en Roma, para que si Vuestra merced fuera servido, manden que se traigan modelos.** Su Majestad en vista desta suplica manda a Vd. Que para el año próximo de 1746 disponga que se saquen los modelos, ô, matrizes naturales de todas las estatuas citadas, procurando que las Personas, que destinan para esto, sean de la mayor inteligencia y práctica, à fin que traigan con toda la debida perfección. Y después que las obras matrizes esten del todo acavadas, y revistas por ôtros Artífices, las recojerá Vd. Y hará colocar en cajones, con la mayor claridad, y distinción de piezas, y en las ôcasiones ôportunas, las yrá remitinedo à España, procurando que vengan por Mar, con destino à los Puertos de Alicante, y Cartagena, y éscriviendo à sus Governadores con declaración de los cajones, que són, y lo que inclúen, para que los recojan, y guarden sin abrirlos, y me den cuenta, para que yo tome la órden del Rey, y disponga su cumplimiento. Y con alguna anticipación al embarque de los cajones, me ávisará Vd. Con la misma indibidualidad, que à los Governadores citados, por si combiniere hacer alguna prevención.*



*Respecto de que su merced no quiere que reembien las copias vaciadas, sino los moldes, ô, matrizes, y que estas sean de las mismas medidas que las estatuas ôriginales; podrá ser, que como son tantas, y sin duda estarán en varias partes, combenga ôbtener el permiso de los Magistrados, y, de algunos Particulares de Roma. Para en este caso, manda vuestra merced que Vd. En su Real nombre puede pasar los ôficios, y âtenciones, que basten para que no se dude que Vd. Procede con su real Orden.*

*Si demás de las estatuas, que van puestas en la Nota, hubiere algunas ôtras que tengan, igual fama, podrá Vd. Disponer que se saquen las matrizes, como ya lo previene D. Fernando Triviño.*

*Permite vuestra merced que Vd. se valga del Director de la Academia de Francia en Roma; pero sin que por eso se entienda, que no podrá Vd. valerse de los Artífices Italianos en las cosas, y casos que Vd. tubiere por combenientes.*

*En la segunda parte de la Nota, hà incluido D<sup>n</sup> Fernando Triviño, los Libros, estampas, y Instrumentos Mathematicos que se necesitan para las tres Artes: quiere el Rey que Vd. disponga que los Libros se compren y remitan con la posible brevedad: que con los Instrumentos se haga lo mismo, si los que se hallaren en Roma fueren con la perfección que se desean, y sí no lo fuera, que avise Vd. el dictamen de aquellos Profesores, para saber à donde deberan pedirse; y en quanto à las estampas, respecto de que es menester tiempo para juntarlas, encarga à Vd. el rey, que no pierde ôcasiôn alguna de las que le presente su propia curiosidad, ô, la de algunas ôtras Personas que tengan inteligencia, y gusto.*

*La Tercera parte de la nota, comprehende las matrizes de las estatuas que se deben pedir a Florencia quando el Tiempo lo permita. En quanto à esto quiere el rey, que Vd. cuide de que se éxecute lo mismo que D. Fernando Triviño propone; añadiendo que Vd. vea, si antes que se acabe la presente guerra puede facilitarse que por medio de Personas indiferentes, ô pretestando la curiosidad de algunos Artífices, ô, Academias particulares de Roma se pueden sacar, y conducirse à la misma Corte, ô, a alguno de los Puertos de Italia, para que desde ellos se traigan à los de España, y pudiendos esto conseguir con seguridad, quiere el Rey que Vd. lo disponga; y si no que se declare esta Idea hasta el establecimiento de la próxima Paz.*

*El coste que todo esto tuviere, le suplirá vd. y se le abonará en la misma forma que los ôtros gastos; y si sobre la execución de alguna de las partes que incluie esta ôrden, ôcurriese alguna duda, la comunicaría Vd. al mismo D<sup>n</sup> Fernando Triviño, para que siendo de cosa tocante à cualquiera de las tres Artes, la comunique y resuelva con consejo de los Maestros Directores; y*

*siendo punto que necesita la noticia del Rey, cuide de dar cuenta a su Majestad. Participolo à Vd. de su Real orden, para su inteligencia, y cumplimiento, y ya hè executado lo mismo con D<sup>n</sup> Fernando Tribiño, para los mismos èfectos. Diós guarde a Vd. Muchos años como deseo. El Pardo a 9 de Marzo de 1745. F<sup>d</sup>.D<sup>n</sup> Alfonso Clemente de Arostegui.*





*Luchadores de Florencia.* Colección Mengs. ©RABASF

## DOCUMENTO 5

### Vaciados de la academia siglo XVIII

Lista elaborada por Antón Rafael Mengs y Felipe de Castro a petición de la Junta Particular. Es el borrador en el que se distinguen dos tipos de escritura. La lista en italiano, con los yesos y pinturas que deben adquirirse en Italia debe ser de puño y letra de Mengs. Tiene algunas faltas que delatan que no está escribiendo en su lengua.

RABASF Archivo- Biblioteca 2-58-5 (\*\*\*)

En el mismo papel en que se escribe el borrador de lo que les han encargado, se escribe también la carta dirigida a D. Ignacio de Hermosilla y Sandoval, aprovechando el margen derecho de la primera hoja.

*Muy Sr. mio: remitimos a Vm. la adjunta Nota de las Estatuas y demas estudios que la Academia se sirvio encargarnos eligiésemos p<sup>a</sup> hacer las formas y baziados en los sitios en q<sup>e</sup> se hallan los Originales, y la Carta p<sup>a</sup> la Academia q<sup>e</sup> Vm se servirá presentar a la Junta.*

*No ~~emos~~ hemos contado con las estatuas q<sup>e</sup> al presente existen en la Academia por no allarse estas en su primer estado y por consecuencia cuasi inútiles al fin que se desea y con esta ocasion nos ofrezemos á sus ordenes de Vm cuya vida g<sup>e</sup> Dios m<sup>s</sup> a<sup>s</sup>. Madrid 31 de Ocf<sup>e</sup> de 1768.*

*B.L.M.*

*Sr. D. Ign<sup>o</sup> de Hermosilla y Sandoval*

El documento en cuyo margen se introduce el borrador de carta anterior es como sigue:

Según la orden de V.E. de la Junta Particular del día ... q<sup>e</sup> nos comunicó el S<sup>or</sup>. Secret<sup>o</sup> hemos elegido y proponemos a V Ex<sup>s</sup> las Estatuas Bustos, Cavezas y extremos, tanto del Antiguo como de autores modernos q<sup>e</sup> ~~nos parecen~~ explica la adjunta nota y nos han parezido mas propios p<sup>a</sup> el estudio y adelantamiento de nuestras Artes, q<sup>e</sup> se ~~podrian~~ abrian de baziar y traer de Italia. ~~como han explicado en la adjunta nota.~~

Parece q<sup>e</sup> seria nezesario bacia ó hazer Moldes duplicados de las partes y extremos separadamente de las mas bellas estatuas del Antiguo y Moderno, como las q<sup>e</sup> mas sirben p<sup>a</sup> el estudio de los Profesores y discípulos: a fin que

estas partes no se hallen gastadas en los moldes conservándose todavía frescos los cuerpos y partes grandes de los moldes de las figuras enteras.

Tambien combendrá prebenir á la Persona q<sup>e</sup>. tendrá el encargo ó comision de mandar hazer estos moldes **q<sup>e</sup> mande expresamente á los baziadores q<sup>e</sup> los moldes de las figuras se hagan sin thaselos o pedazos echos de zera (bizio demasiado introducido q<sup>e</sup> haze q<sup>e</sup> los moldes sean de poca duracion)** y en caso q<sup>e</sup> en alguna ocasión no pudiese salir el Baziado á perfección sin este medio, será mejor de tal pedazo molde duplicado, uno con zera, y otro sin ella, tapando en este ultimo las sotoesquadras q<sup>e</sup> no puedan salir, siendo mejor se conserbe el todo q<sup>e</sup> de tener pocos yesos curiosos y q<sup>e</sup> el molde se pierda tan presto como suzede con la zera.

Ademas de estas atenziones pareze sería mui util hazer sacar un vaciado de cada molde hecho de escayóla q<sup>e</sup> se deberá hazer recorrer y limpiar, no de el Baziador, mas de algun Joben escultor atento q<sup>e</sup> lo execute en presenzia de los mismos originales de mármol, à fin q<sup>e</sup> estos Yesos asi comp<sup>tos</sup>. en todos casos nos sirban p<sup>a</sup> sacar otros moldes aquí, en caso a necesitarlos, y tambien para este efecto conbendrá **curarlos con el Azeite cozido** ~~a fin que por ningún caso se pa.~~ evitar que no se desgasten por el camino, tambien servirán p. q<sup>e</sup>. conziban los discípulos ~~aquí~~ el buen efecto del concludido de estas obras insign<sup>s</sup> y la nezesidad de imitarlas tambien en esta p<sup>te</sup>.

Tambien habrá dibersas figuras Bustos Cabezas ó extremos que no se hallan ya en Roma de los cuales se podran hallar ~~de compra~~ algun ~~baziado~~ ejemplar que será bueno adquirir como assí mismo se encuentran yesos de figuras que tal bez no merezerían hazerse el gasto de el Molde, y no obstante serian utiles y deberán probeérse.

En caso q<sup>e</sup> por algunos motibos se encontrase por ahora dificultad de pedir ò de obtener la lizenzia de hazer los moldes de las estatuas del Vaticano, Campidolio y Quirinal nos pareze se podria en tanto procurar la lizenzia de la Vila Borguese y Ludovisi, la cual lizenzia no sera mui fácil obtener abiendo el Prinzipe Borguese negado al Pontífize pasado, de hazerle baziar sus estatuas q<sup>e</sup> pidio para la Academia Clementina de Bolonia y p<sup>a</sup> el Ex<sup>mo</sup> Abate Phelipe Farseti Gentil-hombre Veneziano, no menos dicho Principe á negado ahora este favor á la emperatriz de las Rusias. El Principe Ludovisi Duq<sup>e</sup> de Soia también negó la lizenzia de baziar sus estatuas, pero mando hazer moldes á sus expensas, dió un baziado al Pontífice para su Academia de Bolonia y hizo romper los Moldes; y tambien reusó al presente este favor á la emperatriz de las Rusias: Por lo que nos tomamos la libertad de hazer presente a V. Ex<sup>s</sup>. estas dificultades p<sup>a</sup>.q<sup>e</sup>. se baya con el mayor cuidado á fin de obligar á estos Señores a conzeder este favor o por medio de ~~la Cort~~ su Soberano el Rey de Napol<sup>s</sup>. ó de parte de S.M. el Rey n<sup>ro</sup>. S<sup>or</sup>.

Haviendo S.M. Siciliana echo baziar las mas bellas Estatuas y Bustos de las Antigüedades de Portici nos pareze se podria esperar de alcanzar un vaciado de cada una de estas estatuas y bustos y si se interesase el Ex<sup>mo</sup> Monseñor Clemente de Arostegui con aquel M<sup>ro</sup> de S. M. Siciliana el S<sup>r</sup> Marq<sup>s</sup>. de Tanuci Director pral. de estas Antigüedades, y se facilitaría mucho si se pidiese esta grazia con insinuación q<sup>e</sup> S.M. el Rey N<sup>ro</sup> S<sup>r</sup> tendría complazencia se concediese este favor a su R<sup>l</sup>. Academia.

En la adjunta nota ban puesto primero las cosas mas necesarias por donde nos pareze se deberia empezar q<sup>e</sup> son como sigue

3 Laocoon con li due Figli

1 Apollo di Belveder

1 Antinoo del Belveder

1 Il Ercole col fanciullo nello stesso loco

½ Il Torso di Belveder

Le teste con petti di dui Fiumi

La testa d'una Venere

1 La Cleopatra

---

Campidoglio

1 La Giunone grande

1 Il Gladiatore moribondo

del Antinoo la testa col busto

1 La Flora

1 Il Zenone

1 L'idolo grande di marmo

bassorilieve di Perseo ed Andrómeda

Altro d'un pastor che dorme

La Musa dalli Con<sup>ri</sup>

Li dui pudi, l'un con la Maschera, l'altro col Cigno

## Li Bassorilievi piu belli delle scale

---

### Villa Borguese

- 1 Il Gladiatore
  - 1 Il Sileno
  - 1 L'Ermafrodita
  - 1 Centauro
  - 1 Faunetto
  - 1 Cupido Grande
  - Il Vaso Grande
  - Il Bassorilieve delle Balarine
  - 1 Un Ercole Colossale nel giardino
- 

### Villa Ludovisi

- 2 Lucio Papirio con la Madre
  - 2 Petus ed Aria
  - Il Marte Sedente
  - Mercurio, una testa colossale
- 

### Villa Mathei

- L'Amazone
  - Una Statua maggior del vero di Marco Aurelio
  - Il torso di un fauno
- 

### Villa Medici

- L'Apollino
- Il Ganimede
- Marsias
- Il vaso grande di Marmo

- La Niobe, consistenti nel gruppo della Madre con una Figlia, ~~tre~~ ed altre quattro figlie, un figlio giacente morto, il minore di età tenera, ed altro inginocchiato che sta nella Galleria (añadido encima: le teste tutte ed il figlio nudo)
- Un bassorilieve di tre donne.
- Foliami grande di marmo.

---

#### Villa Negroni

- Li dui Consoli seduti
- Il bassorilieve di Trimalcione
- Il Nettuno del Bernini

---

#### Palazzo Farnesio

- L'Ercole, e la Flora
- Il Schiavo
- Venere Calipigia
- Il Mercurio
- Un Apollo con il Cigno a piedi del quale vi sono altre due simile, statue, nella Villa Medici, fra quali converrà elegere la figura migliore e più conservata
- Il Torso con la testa su cui tiene una cesta

---

#### Pal° Giustiniani

- Minerva
  - Una Venere colca, sopra la Viala
  - Baco sedente sopra la tigre
  - La Capra o Capro
  - Una Musa con una flauta in m°.
  - Il Meleagro di Pichini
-



Uno delli Colossi del Quirinale e del altro il busto

---

Il Fauno del Pal<sup>zo</sup> Ruspoli

La Venere de Cornuvalle (i)

---

La Verospi

Il Giove

---

Il Capitello e pezzo della Cornice con Architrave e freggio del tempio di Giove,  
ton. (i)

---

De Busti

---

Campidolio

- Il Giove de la Valle e delli Busti Imperiali uno per sorte
- Delli Filosofi, tutti quelli che sono conosciuti, o che sono di bel Carattere.  
L'Alessandro, Le Ariadne, una testa di Fauno vechio, il busto di un torzo di  
giovinetta vestita, che sta nella Galleria de la parte del Cortile.
- La testa di Cipione, e Brutus,
- Il Ritratto di Michel Ang<sup>o</sup>.

Farnese

Caracalla, Homero, Vestala

Zenone, Corneades,

L'Antinuo del Cardinal Alessan<sup>o</sup>:

Pitture d'Ercolano 2

Apollo col Paneggio Verde

-----

Clio con la Vesta Paonazzo la sopra Vesta di rosso capo (casso?) e la simbria turchino chiaro

-----

Talia Comedia a un Velo di color Verde in Capo anche la tonaca verde orlata di rosso e con le maniche fino alli polsi e rosso ancora la vesta con le maniche corte

-----

Melpomene Tragedia ha la sotto vesta di color turchino la Sopravesta rossa chiaro e il manto torchino

-----

Tepsícore Lira col vestito di color cangiante torchino Rosso chiaro il manto torchino

-----

Erato Psaltua (¿) a la Vesta color di Rose con simbria (frimbria?) turchino e manto Verde chiaro

-----

Polimnia Mito o favola con tonaca Verde e manto torchino

-----

Urania con tonaca Gialla e manto torchino

-----

Caliope il Poema con abito Verde e manto bianco contornato d'Elloro e con due perle al Orecchie

-----

Tavola XI

Bianco e Pavonazzo cire orlato di Paonazzo, torchino e Paonazzo rosso e turchino e veli gialli

-----

XIII

Bacco con panno rosso e Contorni Gialli. Sileno con panno Bianco al tirso di Bacco e un nastro incarnato

XXIV

Donna con abito Paonazo a lunghe maniche con manto bianco affitiato sulla spalla

Vechio con abito rosso talare a lunghe maniche con sopravesta trasparente e affitiato sulle spalle altra coronata di pampani e fiori, con Clamide di color rosso, altra con tonaco paonazo e velo bianco che le copre anche la testa e le braci fin alle mani

---

XXV

Donna con vesta di rosso chiaro e manto turchino, altra vestita di pavonazzo con manto Verde, altra con rosso e paonazzo, altra vesta ~~verde~~ bianca e manto verde

Un giovine con Clamide rossa

---

XXIX

Donna con vesta paonaza

XXX

Donna vestita di rosso con manto verde

---

31

Tonaca verde manto bianco

Altra con tonaca rossa e panno giallo, una Dea vestita di rosso e manto paonazo

32

Giovanni con panno rosso

33

Donna con velo e vesta bianca e panno giallo;

Un Uomo con panno oscuro

Donna con velo e vesta rosso e spzie di Contusce Verde

36

Donna con rossone verde

37

Giovine con calzari e Calzotte bianchi

38

Giovine vestito di bianco con panno rosso

41

Un elmo Doro con petine rosse

Pitture Antiche di Bellori

Tabula 1

Conolano la Corazza gialla e paonazzo, la vesta sucinta gialla il Manto rosso, la madre giallo e turchino, altra figura bianco e paonazzo e altra torchino

3

Il panno del fondo azzuro

1 il panno giallo e bianco

3 con panno bianco

4 con vesta bianca e panno verde

4

1 con manto bianco

2 con bianca vesta e bianchicio sopra vesta e manto verde e ornamenti gialli

3 con vestito pronazo e manto giallo

5

1 giallo e bianco

2 vestita di bianchicio e panno bianco

3 con vesta verde e panno bianco

6

Venere con tunica bianca e bianchicio il panno

8

Vestita di cangiante i lumi verdi e li scuri rossi e altra figura con panno giallo e torchino con vesta rossa

9

Il Genio vestito di rosso con un disco in mano di Cinabro

Faustina con panno bianco in capo e vesta gialla

Sepolcro d' Ovidio Nasone

3 Mercurio con panno bianco

2 il poeta di rosso e con vestito

4 con vesta rossa e panna fla ...

-----

Michel Angiolo

-Il Christo della Minerva

-Il Moise de S. Pedro in Vinculis

La Piedad in S. Pietro

Testa di Christo, in S<sup>a</sup> Agnesa

Le figurine de Candelabri d S<sup>n</sup>: Pie<sup>o</sup>

-----

Sansovino

Il grupo di S. Anna sotto Esaia

di Rafaele, in S: Agostino

Algardi

Le piu belle teste, mani e piedi, del Bassorilieve de S: Pietro;  
la Maesta Reale, al Sepolcro del Algardi di Clemente VIII. S. Pietro  
Teste e mani del grupo di S. Filipe Neri in Chiesa nova. li busti del Poppolo.

-----.

Bernino

L'Abacue del Poppolo

La S<sup>a</sup>: Bibiana

Il Busto di Cipion Borghese

Busto di Mogr. Montoya

-----

Fran<sup>co</sup> di Quinoi

La Sa: Susana li putti dell'anima, e quello di Camposanto

-----

Cam<sup>o</sup> Rusconi

L'angioli del Gesu sopra la na porta

Il Giona nella chiesa del Poppolo

-----

De Florenza

Venere, la Lobba, il Fauno

danzante, l'arotino, il Cignale

il Bacco di Michel Angiolo

il Bacco di Sansovino, li Crepuscoli,

e le figure e Statue de Duchi, il Sepolcro di Mich<sup>l</sup> Angiolo

una Vittoria antica

-----

a Napoli



La testa del cavallo di Casa Caraffa

un tronco panegiato sopra una porta della stalla

-----

In Portici

Il Mercurio, il fauno ubriaco

Due femine che si cingono il Pan=

neggio, e le piu belle teste, tutte di Bronzo

-----

Il Vaso antico che serve per Aqua Santa, in Gaeta

Dios N<sup>ro</sup> S<sup>or</sup> g<sup>e</sup>. á VE. m<sup>s</sup>. a<sup>s</sup>. como deseamos Madrid

31 de Oct<sup>e</sup> de 1768

B.L.M. de VE. : D<sup>n</sup>. Antonio Rafael Mengs

D<sup>n</sup>. Phelipe de Castro

Exmo. S<sup>or</sup>. R<sup>l</sup>. Academia de S<sup>n</sup> Fern<sup>do</sup>.

## DOCUMENTO 6

Archivo-Biblioteca R.A.B.A.S.F. Leg. 33-14

**1831** Carta del conserje D. José Arnedo.

*hoy 14 de Enero. Moldes*

*Mi respetable Sr.D<sup>n</sup>. Martin Fernz. de Navarrete: generalmente se dice, año nuevo vida nueva; por lo tanto aunque de oficio debía de contentar a V.S. sobre el donativo que hizo mi ex- Director D<sup>n</sup>. Mariano Gonz de Sepulveda, de un precioso torso de Muger, con su Molde o Madre forma, para que esta Academia no carezca de este excelente modelo en cuya adquisición he tenido alguna parte, el que coloqué en la Galeria de Escultura entregando al Formador Panuchi el indicado Molde. Podria citar otro Donativo que hizo este benemerito Profesor en el año 11, pero me abstengo por no molestar la atención de V.S.. pero si, la reclamo para lo que voy a exponer.*

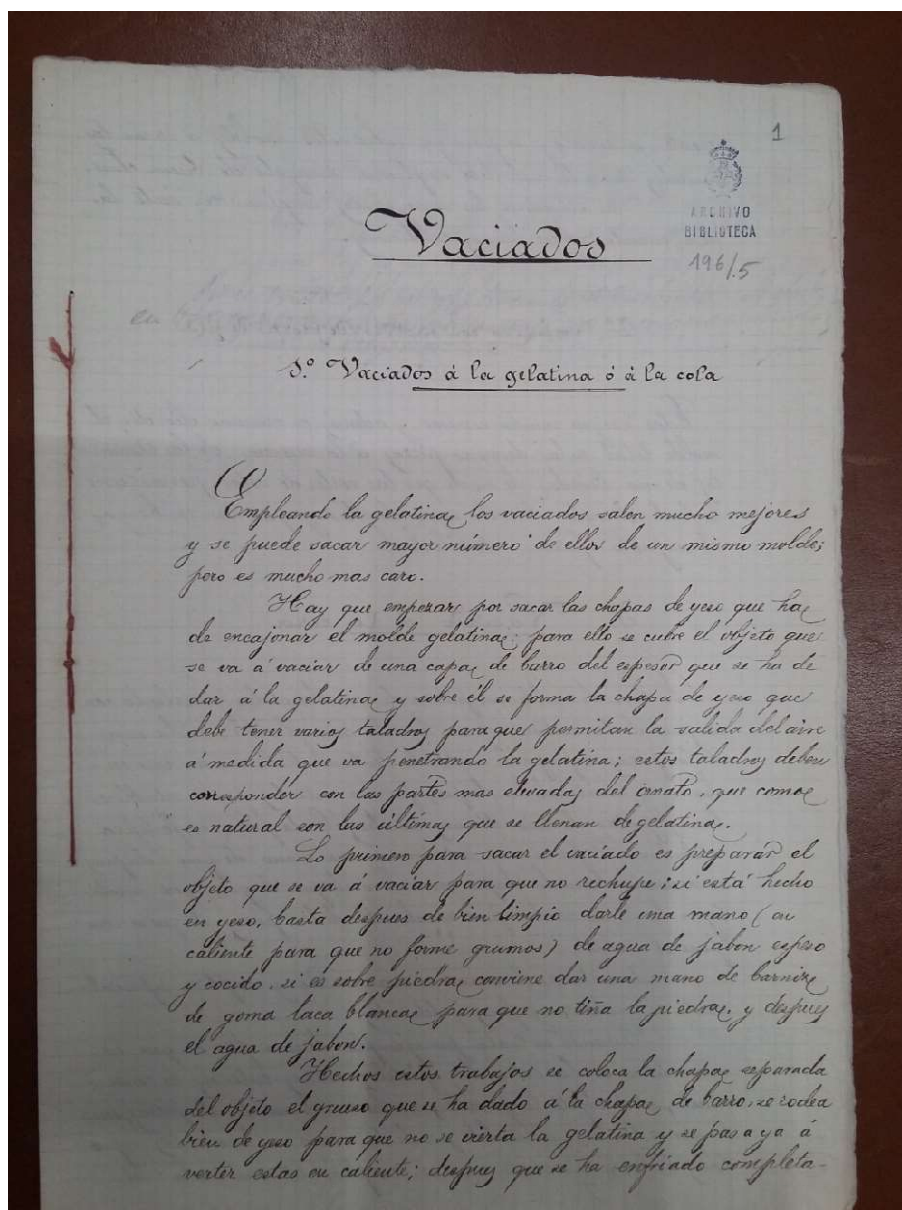
*He citado ariba, Molde o Madre- forma. Hace diez años que ando suplicando aunos y aotros para qué la preciosa colección que de éstas posee la Academia, se organice y clasifique, poniendo en orden lo que en el dia es un Cáos: convencida la Academia de la hutilidad que le resultava creó, una plaza de formador en Junta particular de 26 de abril de 1828 nombrando para ella a D<sup>n</sup>. José Panuchi, sujeto digno de empeñarla por sus conocimientos artisticos y el unico que puede dar razón de todo cuanto existe en los sótanos, nombrando (según tengo entendido) una comisión para que entendiese y clasificase las dichas Madre-formas. Desde 1<sup>o</sup> de Mayo de 1828 hasta fin de Noviembre de 1831 han transcurrido 1.308 dias y he satisfecho por sus haberes a dicho Panuchi 11.772 rs. ¿y qué ha conseguido la Academia con este desembolso? hasta ahora nada.¿Qué noticias se han tomado atento de la clasificación.¿ninguna? ¿y quién será el censurado y criticado? ¿el conserje? Si Señor; él Conserje, será el que lleve toda la carga, porque dirán ¿Cómo es posible que Arnedo haya podido mirar con tal apatia, e indiferencia, una cosa como ésta ; sabiendo lo que vale, y lo que cuesta?¿que su intuición artística deve a los vaciados de estas Madre formas, en las que se impregnó en las vellas*

formas de la naturaleza copiandolas repetidas veces? estos y otros diferentes cargos que aparecen justos podrían hacerme; pero yo tengo documento que acredita loqué yó trabajé en el trienio que fue Director General D. Isidro Velazquez, pero este Señor se contentó con enviarme una carta dandome las gracias por mi buen celo y nada más: al siguiente trienio correspondió a D<sup>n</sup>. Zacarías Velazquez, Erm<sup>o</sup> del anterior a quien tanvien molesté con iguales Suplicas, para que promoviera lo que tanto interés tengo en arreglar; pero este Señor..... no prosigo por no molestar a V.S. con tan larga narración: lo que si digo, es, que la casualidad ha proporcionado a la Academia, que V.S. el Director, general actual, y yo, seamos Riojanos; pues S<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Martin, hagamos ver a ésta, que cumplimos con un dever tan justo, como és, conservar el precioso donativo que el inmortal Carlos 3<sup>o</sup> la hizo con las expresadas Madre formas: ofreciendome gustoso (bajo la dirección de nuestro buen paisano D<sup>n</sup> Estevan de Agreda) á clasificar y ordenar, la multitud de moldes que existen en los sótanos; para que el que me suceda en mi destino, sepa, lo que és de la Academia, y ésta pueda hacer cargo al formador de la existencia de ellas. Si V.S. tiene avien de hacer una indicación, de este mi largo relato a nuestro digno Gefé el Excmo. S<sup>r</sup>.D<sup>n</sup>. Manuel Varela, inmortal Vice-Protector, que la Divina Providencia iluminó el Real Corazon de nuestro adorado Soberano, para que fuese el sosten, de esta exánine(sic) Academia, y que solo S.V. podrá darla todo el impulso que S.M. quiere y desea. Como si lo oyera exclamar a S.E<sup>a</sup> ¿es posible que lo que manifiesta el Conserje se haya podido mirar con tal abandono? estoy seguro que inmediatamente dará orden al S<sup>r</sup> D. Juan Miguel de Inclan, p<sup>a</sup> que forme ó haga los estantes que se necesitan, cuyo coste no puede llegar a la mitad de los sueldos que dejo indicados: en ésto haremos ver a S.E<sup>a</sup> que los Riojanos contribuimos a encumbrar su nombre, el que formará época en las Actas de la Real Academia: y si la envidiosa, cruel y fiera Parca, cortase mi vital aliento despues de concluida la operacion insinuada, bajaré contento al sepulcro con la satisfacción de haber sido el Móvil de un servicio tan interesante a la Academia esta verá, que si algunos hijos no contentos con chuparla las entrañas, la critican, la vituperan la..... hay otros que con menos poder, quisieran encumbrarla con las principales de Europa V.S. me disimula este desaogo nacido de mi buen deseo y cariño, el que le profesa este su afectisimo paisano Q B L M de V.S. José Man.. de Arnedo.

## DOCUMENTO 7

RABASF Archivo- Biblioteca 5-196-2, fols. 1-3

Procedimientos para hacer vaciados en el taller de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



mente se levanta y se pasa ya sobre estos moldes a sacar los vaciados para lo cual debe emplearse escayola de buena clase. En Madrid los escayolistas emplean con este fin de 2.<sup>o</sup> cuando ofrecen buenas colecciones.

## 2.<sup>o</sup> Vaciados con moldes de piezas de yeso

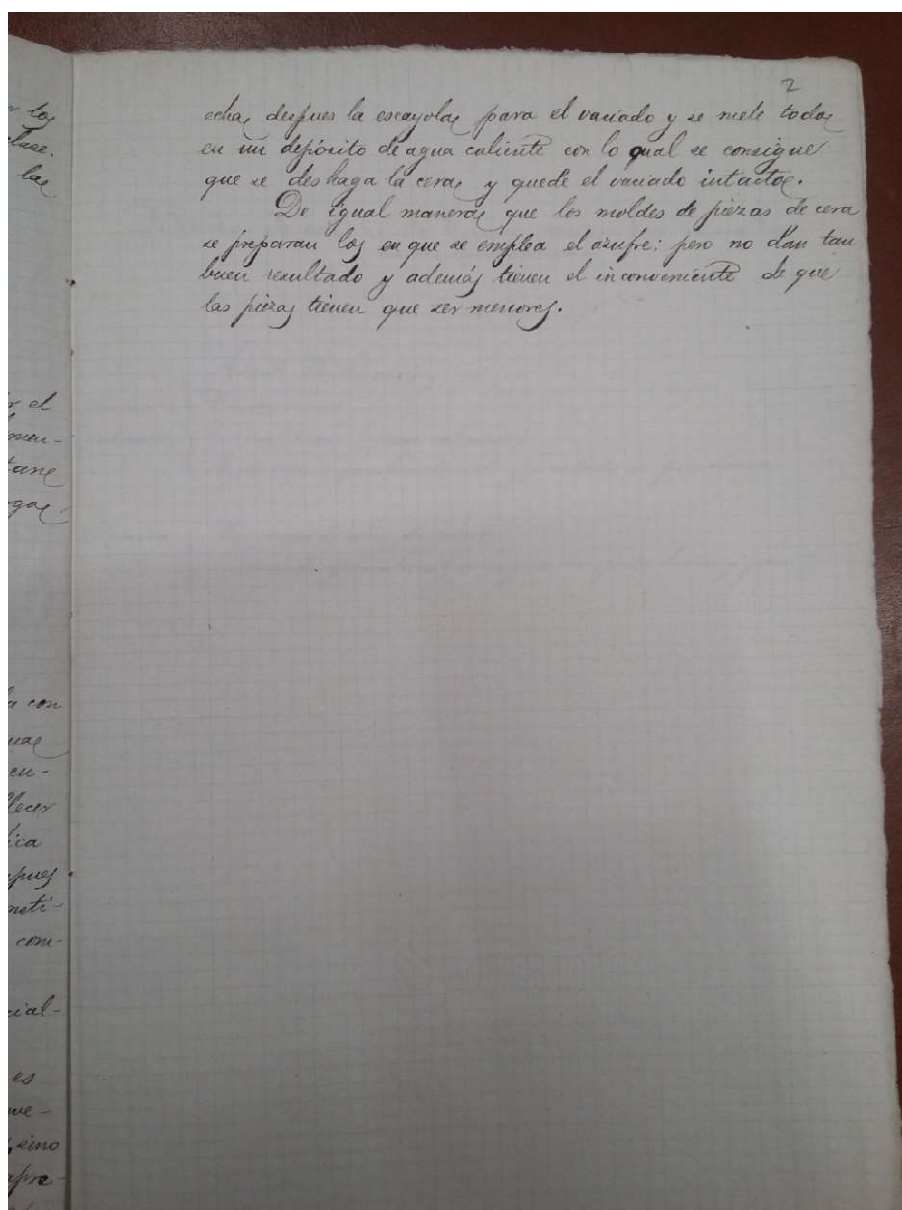
Estos exigen mucho cuidado y además es necesario dividir el molde total en las diversas piezas a la manera de los elementos de una bóveda de modo que las juntas de estas permitan la fácil extracción de cada una de ellas y que sin embargo el conjunto ofrezca estabilidad.

## 3.<sup>o</sup> Vaciado o la cera

Se hace el molde con piezas de cera derretida mezclada con un poco de trementina para hacerla mas flexible: cada una de las piezas se prepara vertiendo lentamente la cera con una cucharas y recortándola despues por los costados para establecer buenas juntas de union de unas con otras. Cada pieza es fortificada atetadadamente por su cara exterior con una mano de yeso: despues es necesario hacer la chapa general o chapas de yeso que constituyen la forma madre para envolverla de las piezas de que se compone el molde.

Este sistema de vaciar es mas costoso y se aplica especialmente a ornatos muy finos y delicados.

Cuando se trata por ejemplo de una flor en que es necesario sacar los estambres pistilos enteros, cutores, es conveniente, si el objeto lo permite, no hacer el molde de piezas sino lo que se llama el molde perdido, como se hacen los apretos de barro y en este caso se emplea la cera sola: se







### **ANEXO III. ANALÍTICA**

**ANÁLISIS EDX  
IMÁGENES SEM  
ELEMENTOS TRAZA**



Spectrum processing :  
No peaks omitted

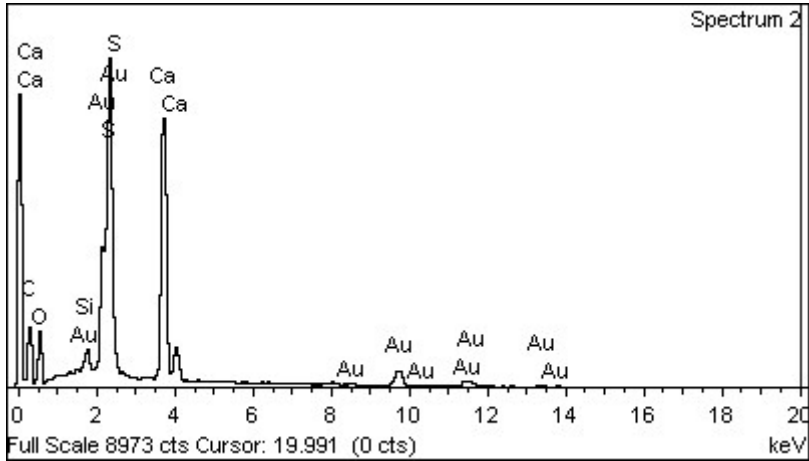
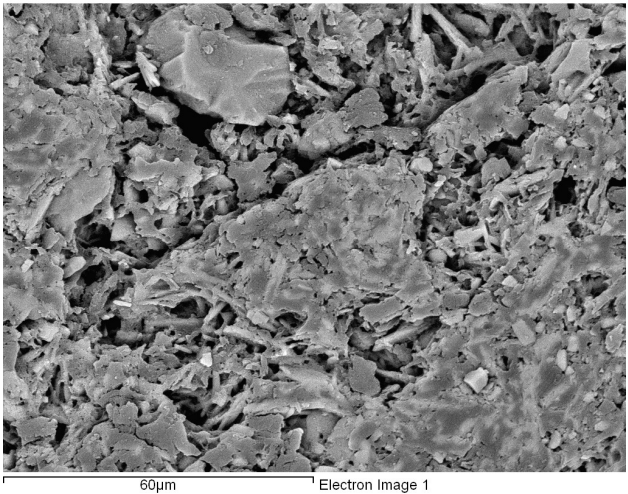
Processing option : All elements analyzed (Normalised)  
Number of iterations = 4

Standard :

C CaCO3 1-Jun-199912:00 AM  
O SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
Si SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
S FeS21-Jun-199912:00 AM  
Ca Wollastonite 1-Jun-199912:00 AM  
Au Au 1-Jun-199912:00 AM

Element	Weight%	Atomic%
C K	20.55	42.62
O K	15.60	24.29
Si K	0.83	0.73
S K	18.81	14.62
Ca K	24.54	15.25
Au M	19.67	2.49
Totals	100.00	

Comment:Seleuco I Nicator, reverso borde a 1000 aumentos  
SN 4A, 08.01.2009



Spectrum processing :  
Peak possibly omitted : 16.131 keV

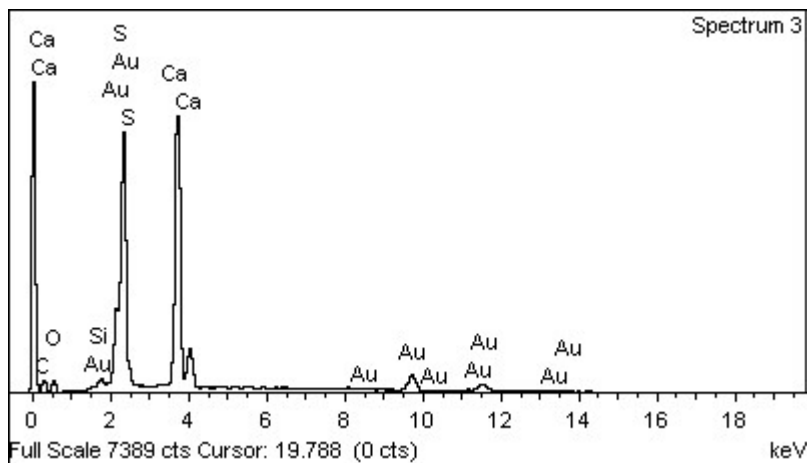
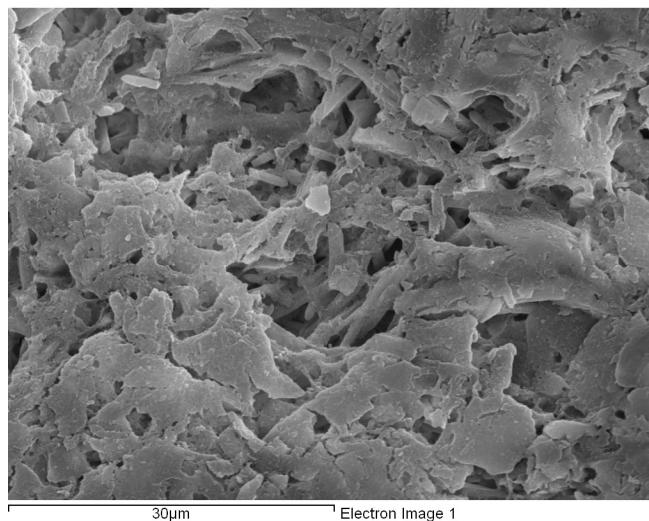
Processing option : All elements analyzed (Normalised)  
Number of iterations = 3

Standard :

C CaCO<sub>3</sub> 1-Jun-1999 12:00 AM  
O SiO<sub>2</sub> 1-Jun-1999 12:00 AM  
Si SiO<sub>2</sub> 1-Jun-1999 12:00 AM  
S FeS<sub>2</sub> 1-Jun-1999 12:00 AM  
Ca Wollastonite 1-Jun-1999 12:00 AM  
Au Au 1-Jun-1999 12:00 AM

Element	Weight%	Atomic%
C K	8.71	23.92
O K	6.51	13.42
Si K	0.51	0.60
S K	23.83	24.52
Ca K	41.81	34.42
Au M	18.64	3.12
Totals	100.00	

Comment: Seleuco I Nicátor: reverso borde a 2000 aumentos  
SN 4A, 08.01.2009



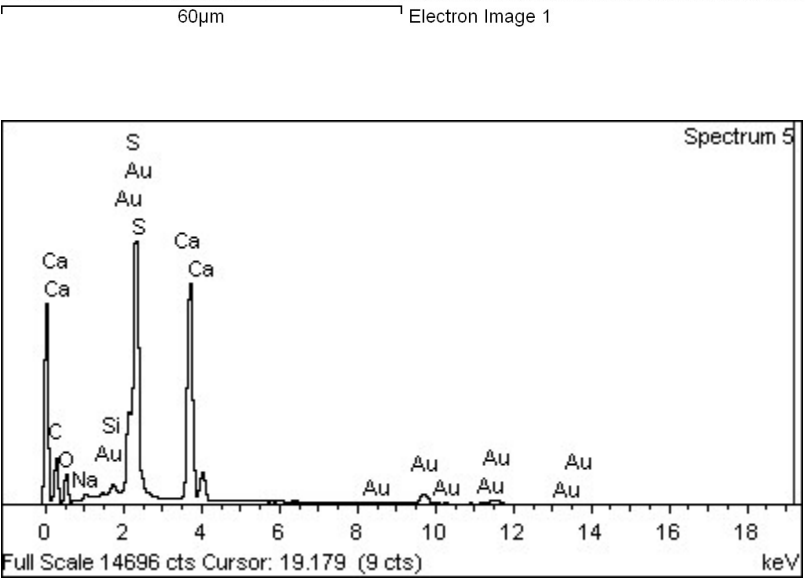
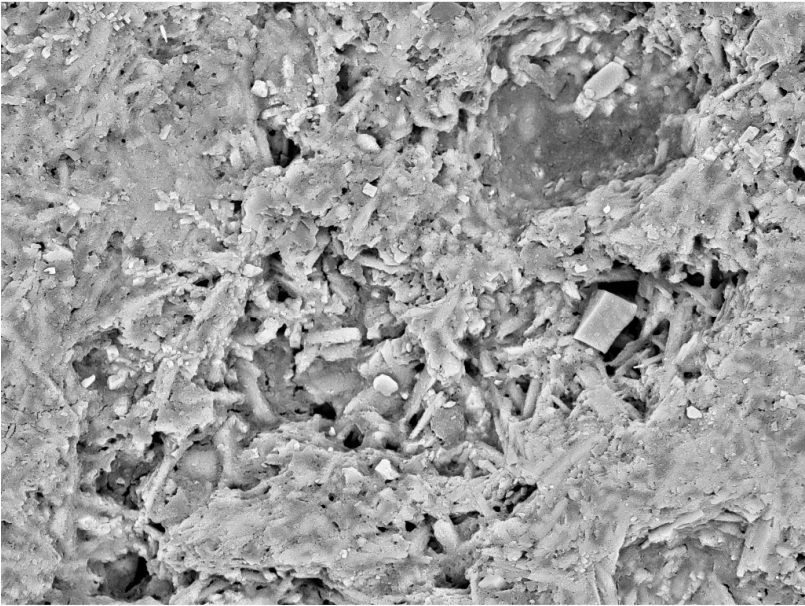
Spectrum processing :  
Peak possibly omitted : 6.000 keV

Processing option : All elements analyzed (Normalised)  
Number of iterations = 4

Standard :  
C CaCO3 1-Jun-199912:00 AM  
O SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
Na Albite 1-Jun-199912:00 AM  
Si SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
S FeS2 1-Jun-199912:00 AM  
Ca Wollastonite 1-Jun-199912:00 AM  
Au Au 1-Jun-199912:00 AM

Element	Weight%	Atomic%
C K	22.86	46.40
O K	12.41	18.92
Na K	0.37	0.39
Si K	0.48	0.41
S K	20.09	15.28
Ca K	27.21	16.55
Au M	16.59	2.05
Totals	100.00	

Comment:Hercules Farnese, unión cintura a 1000 aumentos  
HF 1B, 08.01.2009 véase EDX1





Spectrum processing :

Peaks possibly omitted : 4.520, 9.701, 11.460 keV

Processing option : All elements analyzed (Normalised)

Number of iterations = 4

Standard :

C CaCO<sub>3</sub> 1-Jun-199912:00 AM

O SiO<sub>2</sub> 1-Jun-199912:00 AM

Al Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 1-Jun-199912:00 AM

Si SiO<sub>2</sub> 1-Jun-199912:00 AM

S FeS<sub>2</sub> 1-Jun-199912:00 AM

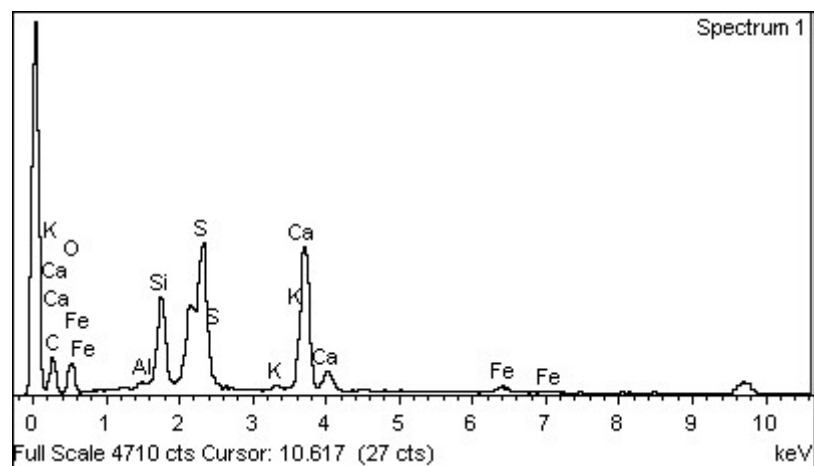
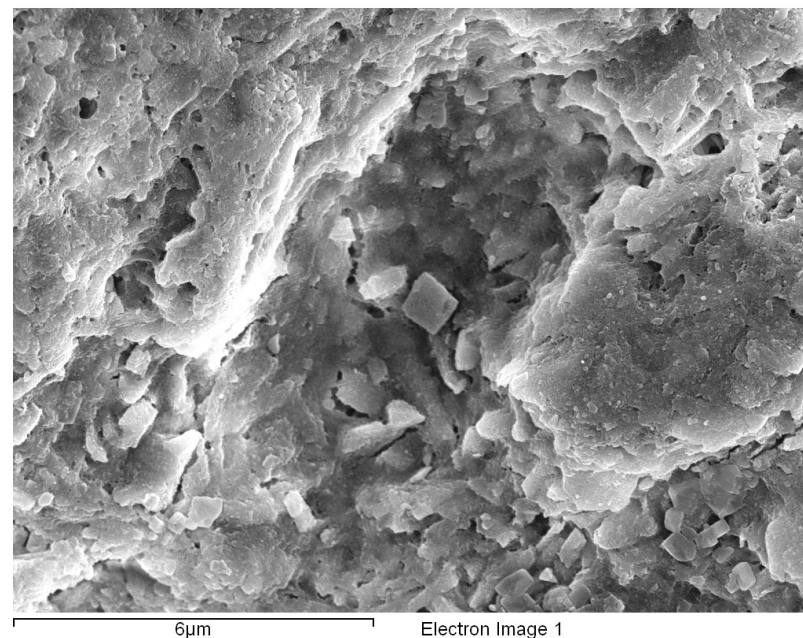
K MAD-10 Feldspar 1-Jun-199912:00 AM

Ca Wollastonite 1-Jun-199912:00 AM

Fe Fe 1-Jun-199912:00 AM

Element	Weight%	Atomic%
C K	29.76	45.19
O K	29.70	33.86
Al K	0.30	0.20
Si K	7.68	4.99
S K	10.44	5.94
K K	0.42	0.20
Ca K	19.77	9.00
Fe K	1.92	0.63
Totals	100.00	

Comment: Hercules Farnese, unión cintura a 2000 aumentos  
Cristalito centrado romboedrica. Muestra HF1B; 19.01.2009



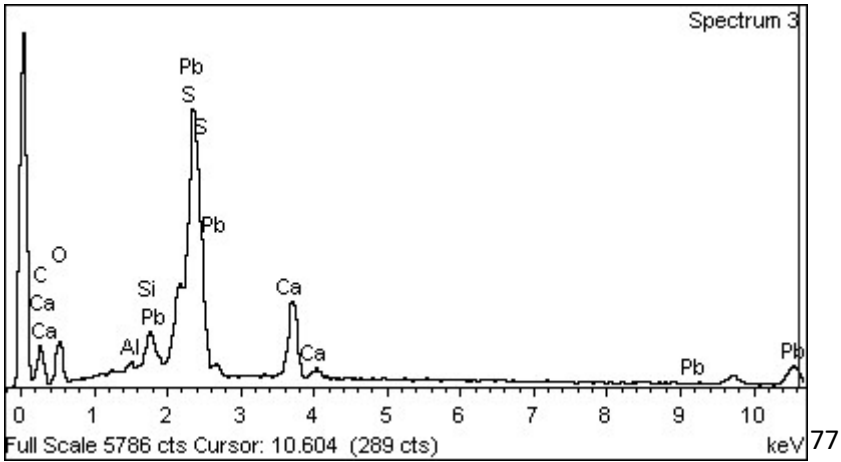
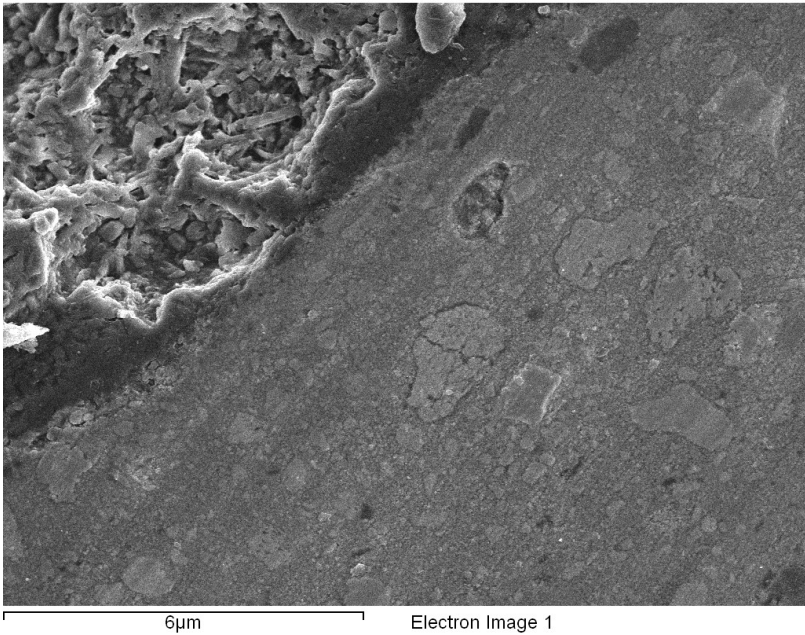
Spectrum processing :  
No peaks omitted

Processing option : All elements analyzed (Normalised)  
Number of iterations = 4

Standard :  
C CaCO3 1-Jun-199912:00 AM  
O SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
Al Al2O3 1-Jun-199912:00 AM  
Si SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
S FeS21-Jun-199912:00 AM  
Ca Wollastonite 1-Jun-199912:00 AM  
Pb PbF2 1-Jun-199912:00 AM

Element	Weight%	Atomic%
C K	22.46	47.72
O K	23.20	37.01
Al K	0.46	0.44
Si K	2.22	2.02
S K	2.19	1.74
Ca K	9.68	6.17
Pb M	39.79	4.90
Totals	100.00	

Comment: Zona plana en la capa pictórica. HF 1C, testículos (con pintura). A 50 aumentos, 19.01.2009.



Spectrum processing :  
No peaks omitted

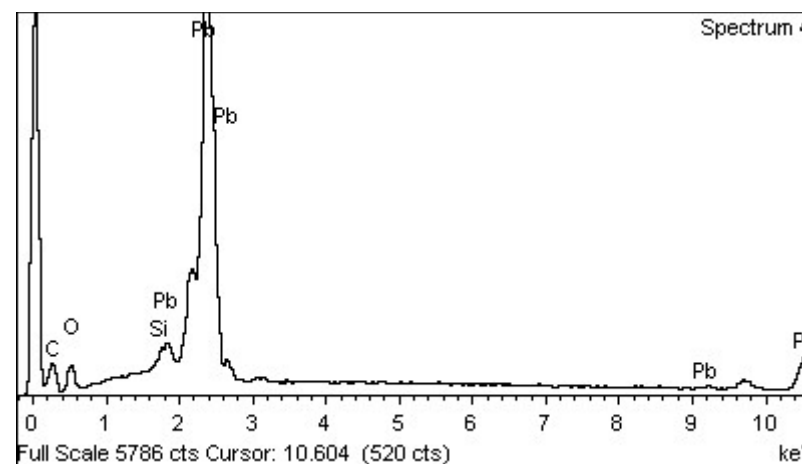
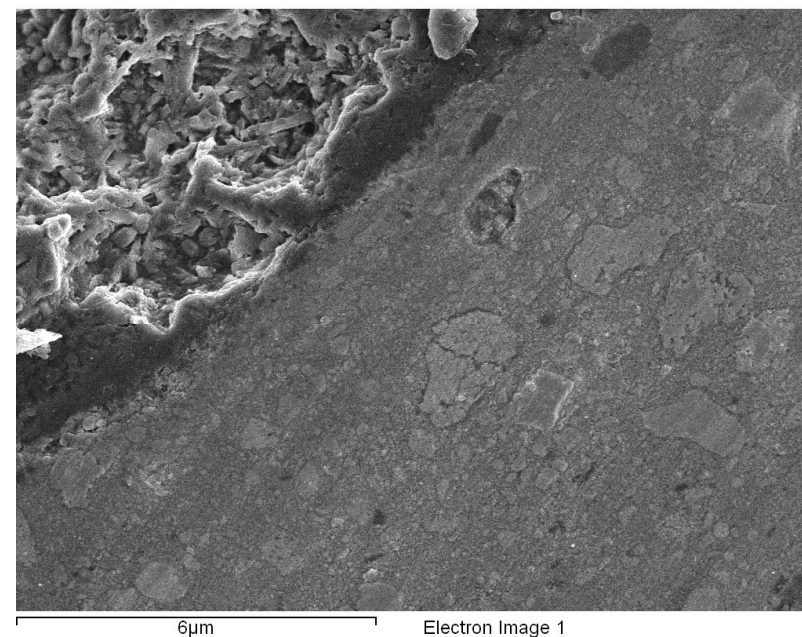
Processing option : All elements analyzed (Normalised)  
Number of iterations = 3

Standard :

C CaCO3 1-Jun-199912:00 AM  
O SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
Si SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
Pb PbF2 1-Jun-199912:00 AM

Element	Weight%	Atomic%
C K	16.70	55.88
O K	11.61	29.16
Si K	0.86	1.22
Pb M	70.83	13.74
Totals	100.00	

Comment: Grano cuadrado de bordes blancos. HF 1C, testículos (con pintura). A 50 aumentos, 19.01.2009.

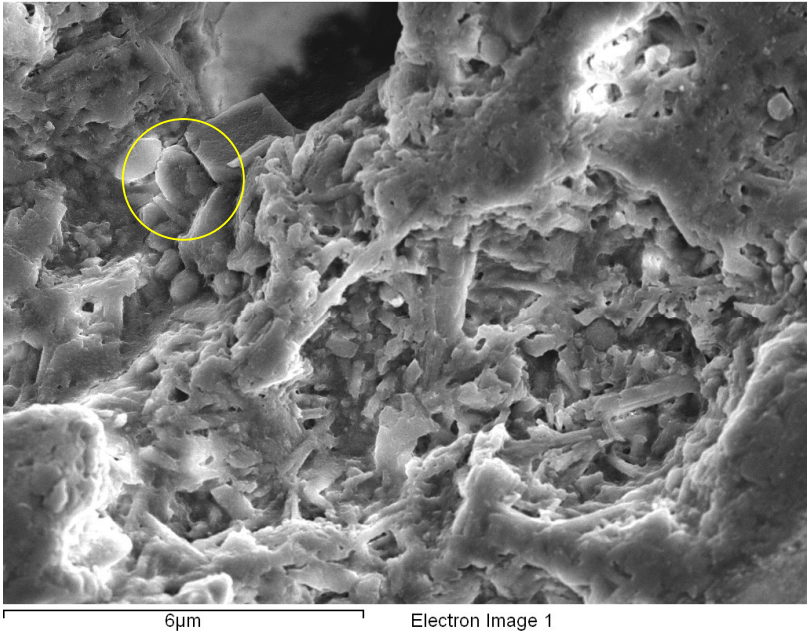


Spectrum processing :  
Peaks possibly omitted : 9.705, 11.470, 13.380 keV

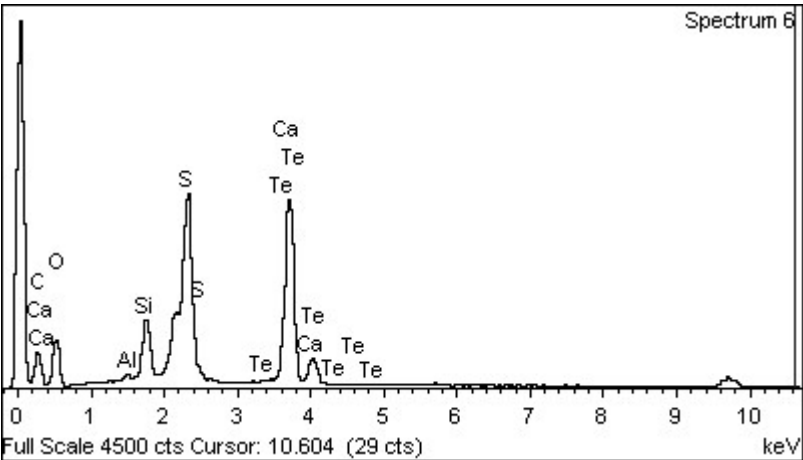
Processing option : All elements analyzed (Normalised)  
Number of iterations = 4

Standard :  
C CaCO3 1-Jun-199912:00 AM  
O SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
Al Al2O3 1-Jun-199912:00 AM  
Si SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
S FeS2 1-Jun-199912:00 AM  
Ca Wollastonite 1-Jun-199912:00 AM  
Te HgTe 1-Jun-199912:00 AM

Element	Weight%	Atomic%
C K	29.34	43.98
O K	33.62	37.83
Al K	0.31	0.21
Si K	4.02	2.57
S K	11.36	6.38
Ca K	19.51	8.76
Te L	1.85	0.26
Totals	100.00	



Comment: Grano redondeado. HF 1C, testículos (con pintura). A 50 aumentos, 19.01.2009.





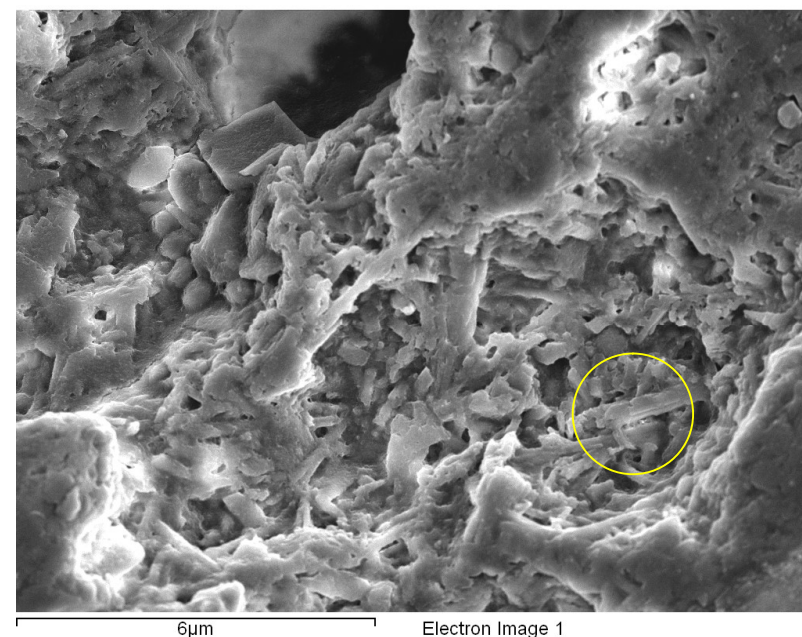
Spectrum processing :  
No peaks omitted

Processing option : All elements analyzed (Normalised)  
Number of iterations = 5

Standard :

C CaCO<sub>3</sub> 1-Jun-199912:00 AM  
O SiO<sub>2</sub> 1-Jun-199912:00 AM  
Si SiO<sub>2</sub> 1-Jun-199912:00 AM  
S FeS<sub>2</sub> 1-Jun-199912:00 AM  
Ca Wollastonite 1-Jun-199912:00 AM  
Pb PbF<sub>2</sub> 1-Jun-199912:00 AM

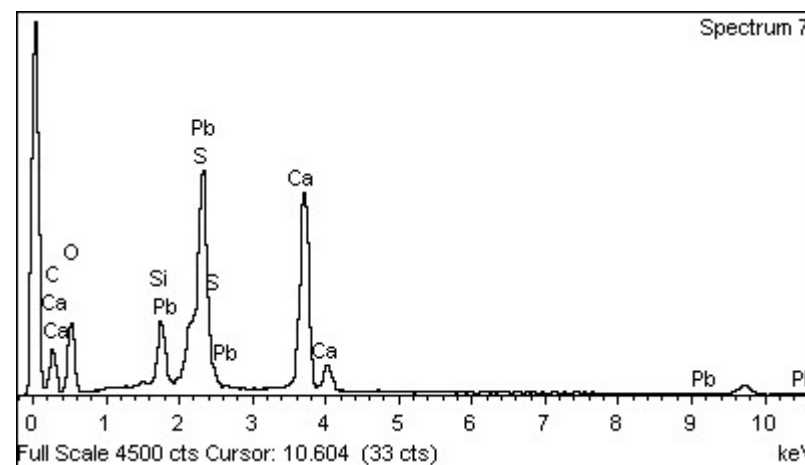
Element	Weight%	Atomic%
C K	29.41	43.02
O K	37.47	41.15
Si K	3.51	2.19
S K	10.71	5.87
Ca K	17.41	7.63
Pb M	1.50	0.13
Totals	100.00	



6µm

Electron Image 1

Comment: cristal alargado prismático. HF 1C, testículos (con pintura). A 50 aumentos, 19.01.2009.



Spectrum processing :  
Peaks possibly omitted : 2.141, 9.702, 11.499 keV

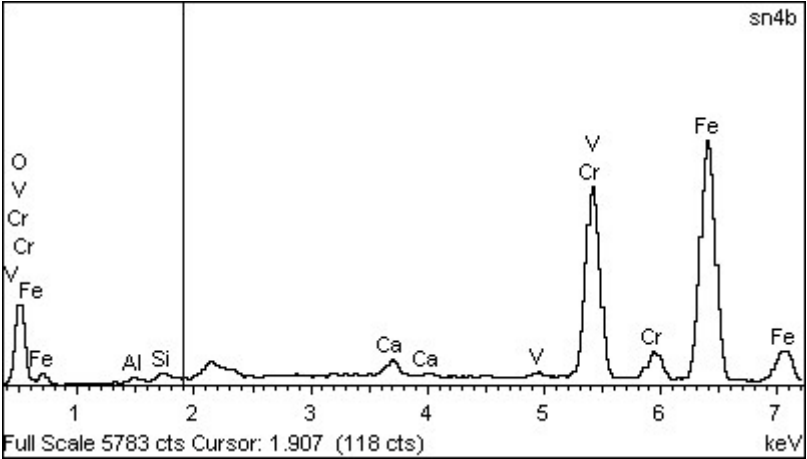
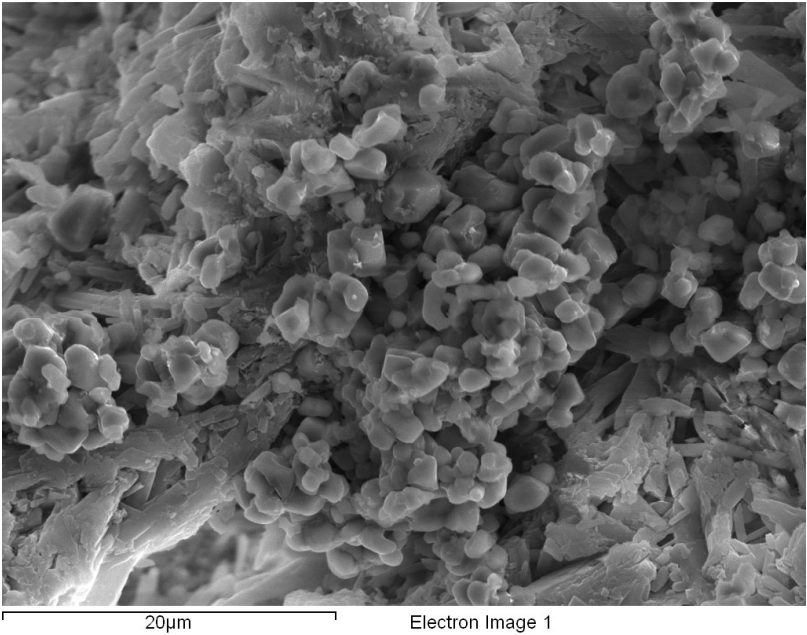
Processing option : Oxygen by stoichiometry (Normalised)  
Number of iterations = 3

Standard :  
Al Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 1-Jun-199912:00 AM  
Si SiO<sub>2</sub> 1-Jun-199912:00 AM  
Ca Wollastonite 1-Jun-199912:00 AM  
V V 1-Jun-199912:00 AM  
Cr Cr 1-Jun-199912:00 AM  
Fe Fe 1-Jun-199912:00 AM

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
Al K	0.34	0.41	0.63	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>
Si K	0.42	0.50	0.90	SiO <sub>2</sub>
Ca K	1.02	0.85	1.43	CaO
V K	0.52	0.34	0.92	V <sub>2</sub> O <sub>5</sub>
Cr K	23.64	15.09	34.55	Cr <sub>2</sub> O <sub>3</sub>
Fe K	47.85	28.44	61.56	FeO
O	26.21	54.38		
Totals	100.00			

STRANGE ELEMENT CONTENT - CHECK

Comment: Granos redondeados. Seleuco I Nicator unión busto – zócalo a 2000 aumentos. SN4B el 27.01.2009.





Spectrum processing :

Peaks possibly omitted : 9.702, 11.528 keV

Processing option : Oxygen by stoichiometry (Normalised)

Number of iterations = 4

Standard :

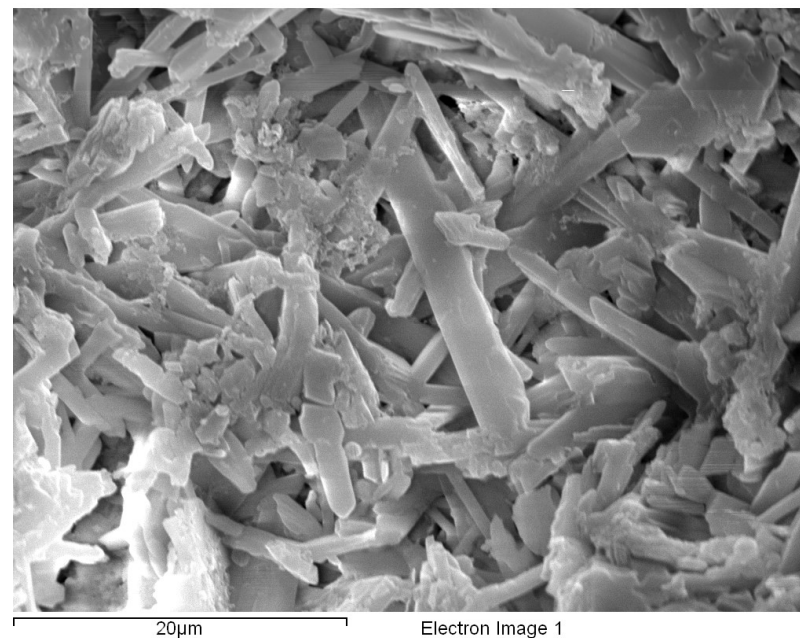
C CaCO3 1-Jun-1999 12:00 AM

Si SiO2 1-Jun-1999 12:00 AM

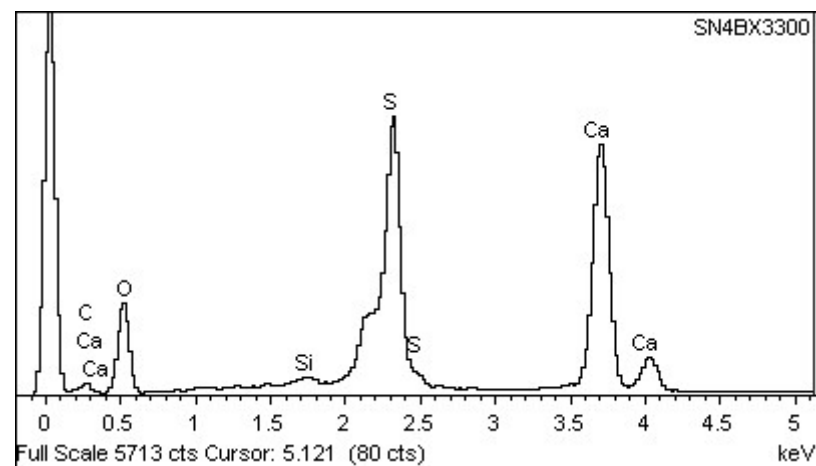
S FeS2 1-Jun-1999 12:00 AM

Ca Wollastonite 1-Jun-1999 12:00 AM

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
C K	8.07	13.26	29.58	CO2
Si K	0.40	0.28	0.85	SiO2
S K	14.84	9.13	37.06	SO3
Ca K	23.24	11.44	32.52	CaO
O	53.45	65.90		
Totals	100.00			



Comment: Seleuco I Nicator unión busto – zócalo a 3300 aumentos. SN4B el 27.01.2009.



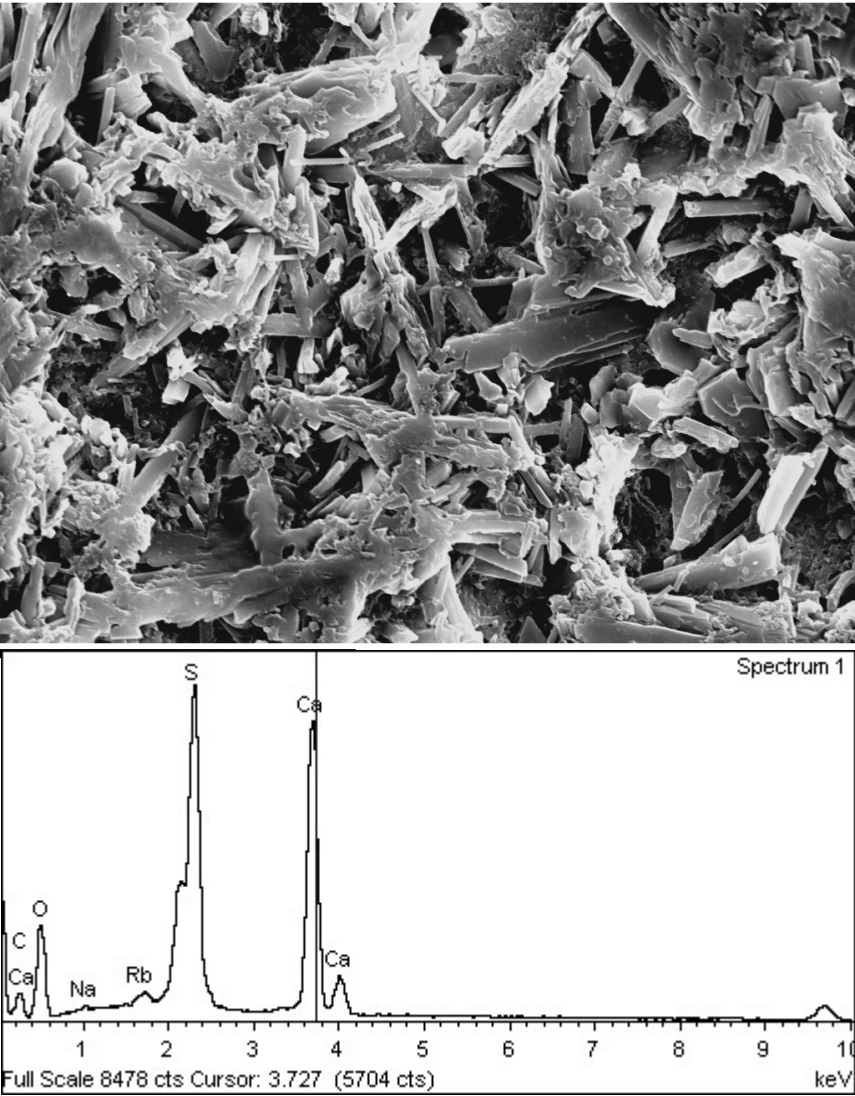
Spectrum processing :  
Peaks possibly omitted : 8.565, 9.704, 11.479 keV

Processing option : Oxygen by stoichiometry (Normalised)  
Number of iterations = 5

Standard :  
C CaCO3 1-jun-1999 12:00 AM  
Na Albite 1-jun-1999 12:00 AM  
S FeS2 1-jun-1999 12:00 AM  
Ca Wollastonite 1-jun-1999 12:00 AM  
Rb Not defined 1-jun-1999 12:00 AM

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
C K	12.05	18.58	44.17	CO2
Na K	0.32	0.25	0.42	Na2O
S K	11.58	6.69	28.91	SO3
Ca K	18.22	8.42	25.50	CaO
Rb L	0.92	0.20	1.00	Rb2O
O	56.91	65.86		
Totals	100.00			

Comment: W quitado, BM3A,04.02.2009. Bacco Médici - Capa superficial rotura brazo a 2000 aumentos.



Spectrum processing :

Peaks possibly omitted : 9.703, 11.480, 13.396 keV

Processing option : Oxygen by stoichiometry (Normalised)

Number of iterations = 5

Standard :

C CaCO<sub>3</sub> 1-jun-1999 12:00 AM

Mg MgO 1-jun-1999 12:00 AM

Al Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 1-jun-1999 12:00 AM

Si SiO<sub>2</sub> 1-jun-1999 12:00 AM

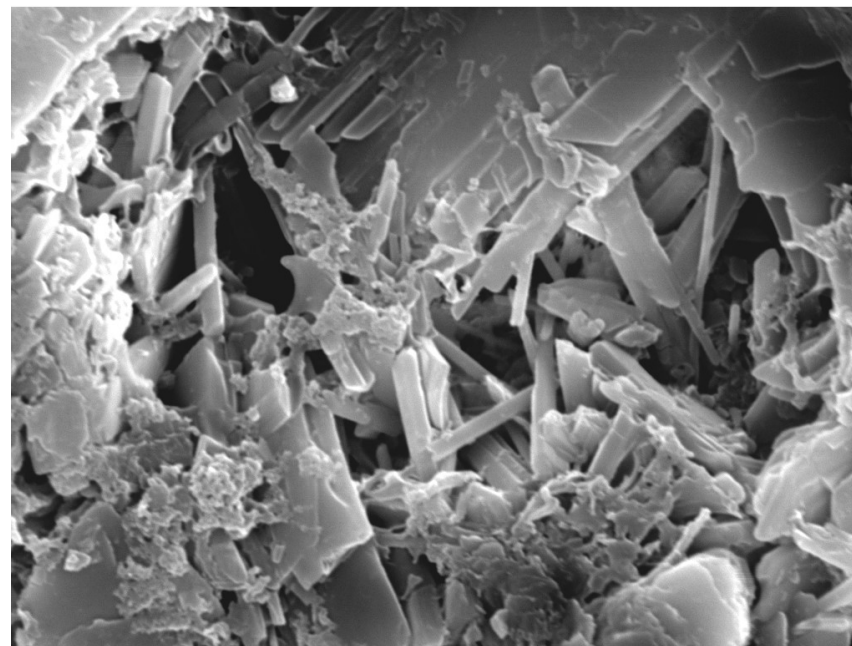
S FeS<sub>2</sub> 1-jun-1999 12:00 AM

K MAD-10 Feldspar 1-jun-1999 12:00 AM

Ca Wollastonite 1-jun-1999 12:00 AM

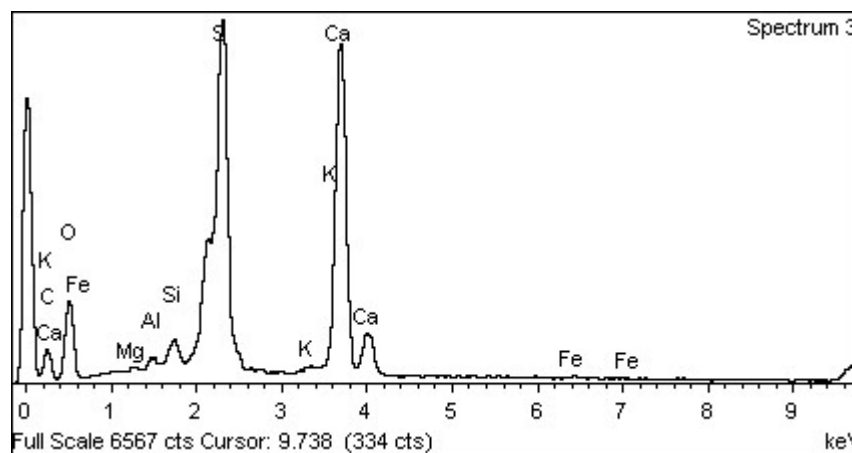
Fe Fe 1-jun-1999 12:00 AM

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
C K	10.97	17.14	40.21	CO <sub>2</sub>
Mg K	0.19	0.15	0.31	MgO
Al K	0.37	0.25	0.69	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>
Si K	1.01	0.67	2.15	SiO <sub>2</sub>
S K	11.70	6.84	29.20	SO <sub>3</sub>
K K	0.18	0.09	0.22	K <sub>2</sub> O
Ca K	19.20	8.98	26.86	CaO
Fe K	0.26	0.09	0.34	FeO
O	56.12	65.79		
Totals	100.00			



20µm

Electron Image 1



Comment: BM3A Capa superficial rotura brazo a 4000 aumentos,  
04.02.2009.

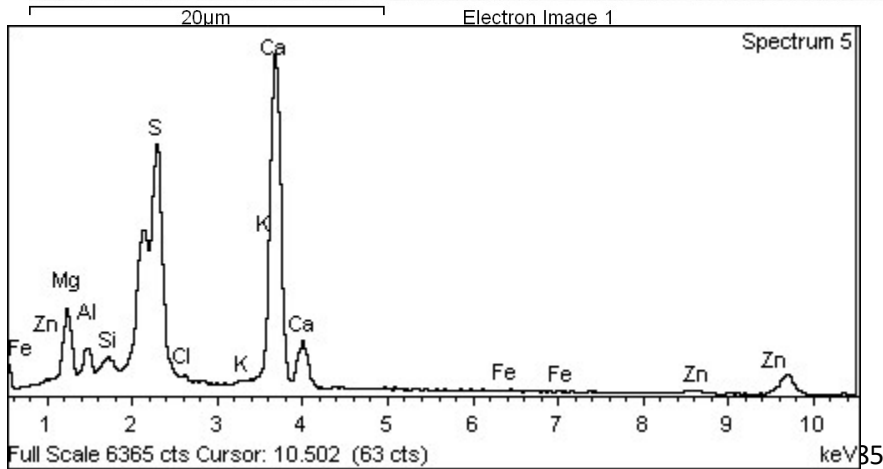
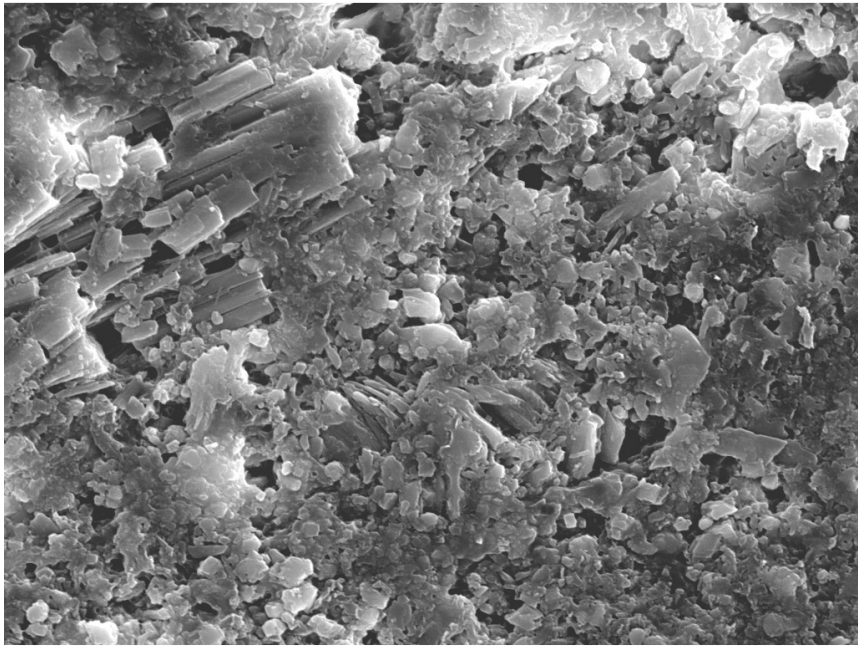
Spectrum processing :  
Peaks possibly omitted : 11.475, 13.342, 17.240 keV

Processing option : Oxygen by stoichiometry (Normalised)  
Number of iterations = 5

Standard :  
C CaCO3 1-jun-1999 12:00 AM  
Mg MgO 1-jun-1999 12:00 AM  
Al Al2O3 1-jun-1999 12:00 AM  
Si SiO2 1-jun-1999 12:00 AM  
S FeS2 1-jun-1999 12:00 AM  
Cl KCl 1-jun-1999 12:00 AM  
K MAD-10 Feldspar 1-jun-1999 12:00 AM  
Ca Wollastonite 1-jun-1999 12:00 AM  
Fe Fe 1-jun-1999 12:00 AM  
Zn Zn 1-jun-1999 12:00 AM

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
C K	16.29	23.48	59.68	CO2
Mg K	2.72	1.94	4.52	MgO
Al K	0.90	0.58	1.71	Al2O3
Si K	0.42	0.26	0.91	SiO2
S K	5.01	2.71	12.51	SO3
Cl K	0.30	0.14	0.00	
K K	0.11	0.05	0.13	K2O
Ca K	14.02	6.06	19.61	CaO
Fe K	0.17	0.05	0.22	FeO
Zn K	0.33	0.09	0.42	ZnO
O	59.72	64.64		
Totals	100.00			

Comment: BM3B Bacco Médi - Brazo derecho a 2000 aumentos  
(yeso) sustrato. 04.02.2009.





Spectrum processing :

Peaks possibly omitted : 6.405, 9.703, 11.480, 13.372 keV

Processing option : Oxygen by stoichiometry (Normalised)

Number of iterations = 6

Standard :

C CaCO<sub>3</sub> 1-jun-1999 12:00 AM

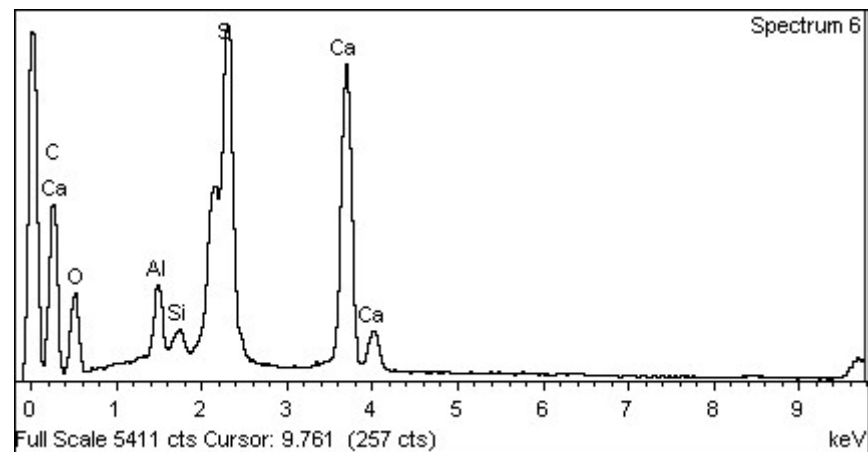
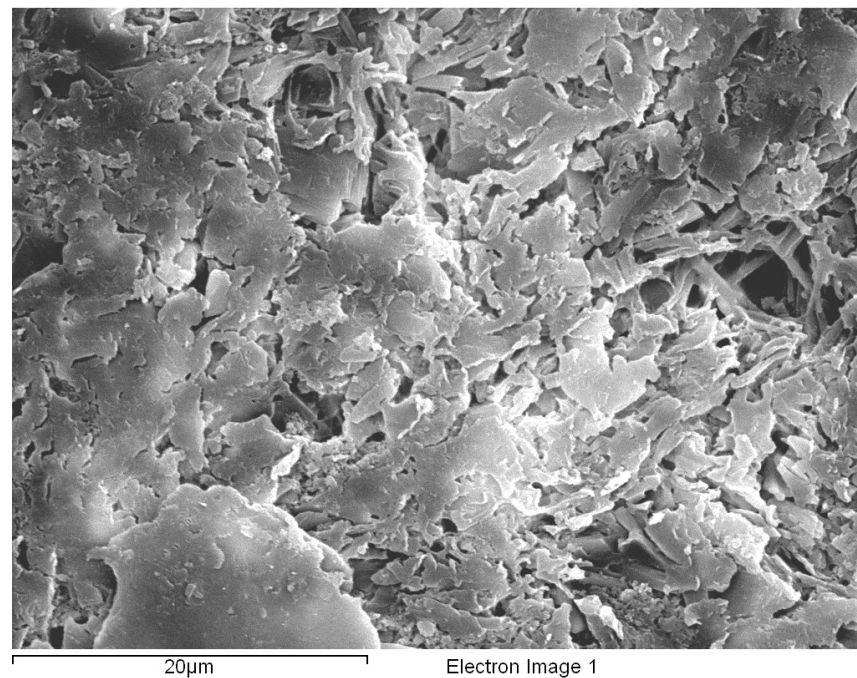
Al Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> 1-jun-1999 12:00 AM

Si SiO<sub>2</sub> 1-jun-1999 12:00 AM

S FeS<sub>2</sub> 1-jun-1999 12:00 AM

Ca Wollastonite 1-jun-1999 12:00 AM

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
C K	20.70	27.65	75.84	CO <sub>2</sub>
Al K	1.23	0.73	2.32	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>
Si K	0.39	0.23	0.85	SiO <sub>2</sub>
S K	4.40	2.20	10.98	SO <sub>3</sub>
Ca K	7.16	2.87	10.02	CaO
O	66.12	66.32		
Totals	100.00			



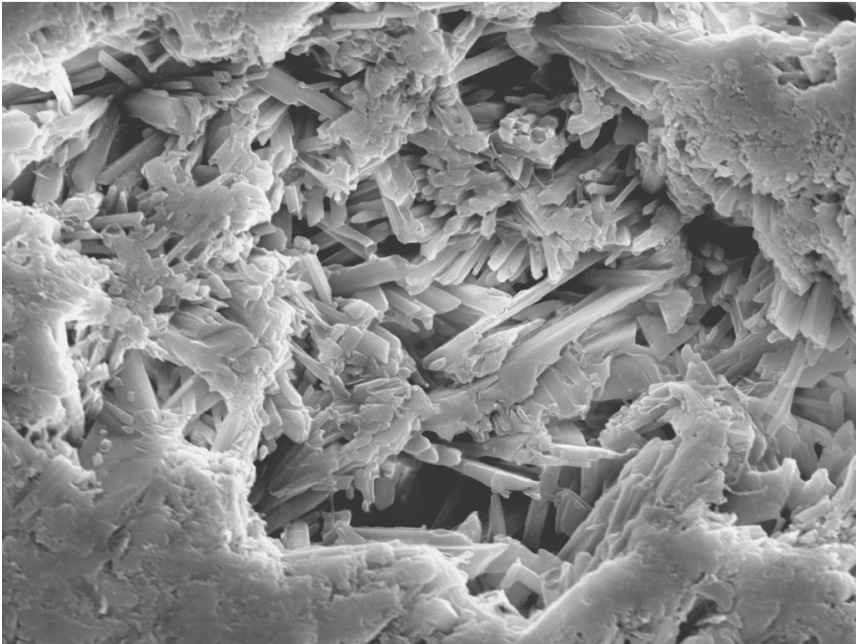
Comment: BM3B x 2000 (b)  
sustrato, más alejado de la capa pictórica, sin imagen grabado

Spectrum processing :  
Peaks possibly omitted : 9.703, 11.474, 13.376 keV

Processing option : Oxygen by stoichiometry (Normalised)  
Number of iterations = 5

Standard :  
C CaCO3 1-jun-1999 12:00 AM  
Al Al2O3 1-jun-1999 12:00 AM  
S FeS2 1-jun-1999 12:00 AM  
Ca Wollastonite 1-jun-1999 12:00 AM

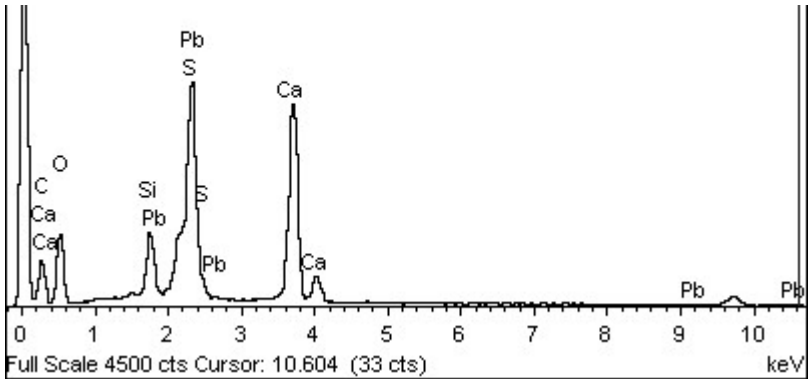
Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
C K	11.81	18.17	43.27	CO2
Al K	0.22	0.15	0.42	Al2O3
S K	12.13	6.99	30.29	SO3
Ca K	18.59	8.57	26.02	CaO
O	57.24	66.11		
Totals	100.00			



20µm

Electron Image 1

Comment: BM3B x 2000 (b)  
sustrato, sustrato, 2 zona ensayo imagen grabado





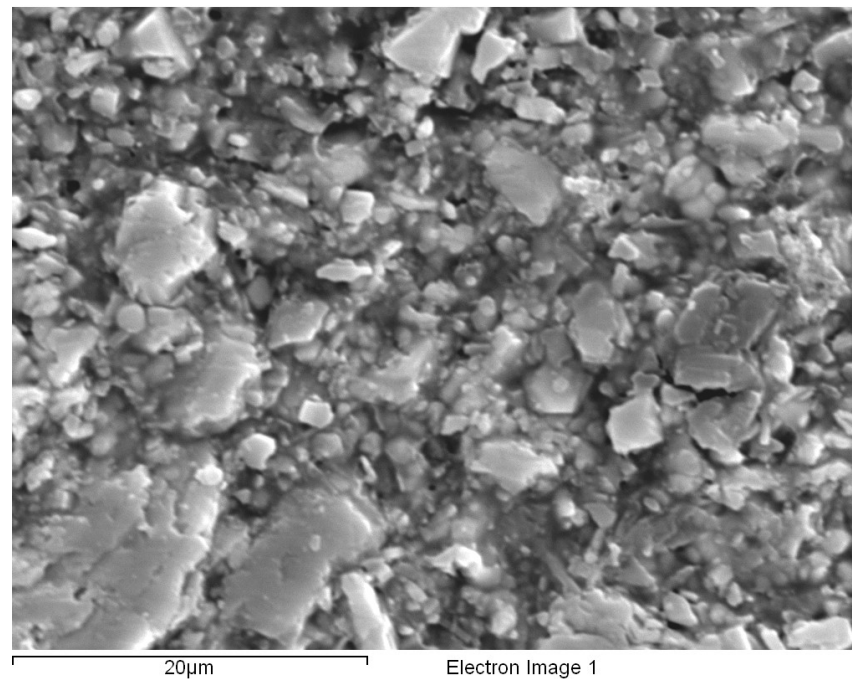
Spectrum processing :  
No peaks omitted

Processing option : Oxygen by stoichiometry (Normalised)  
Number of iterations = 4

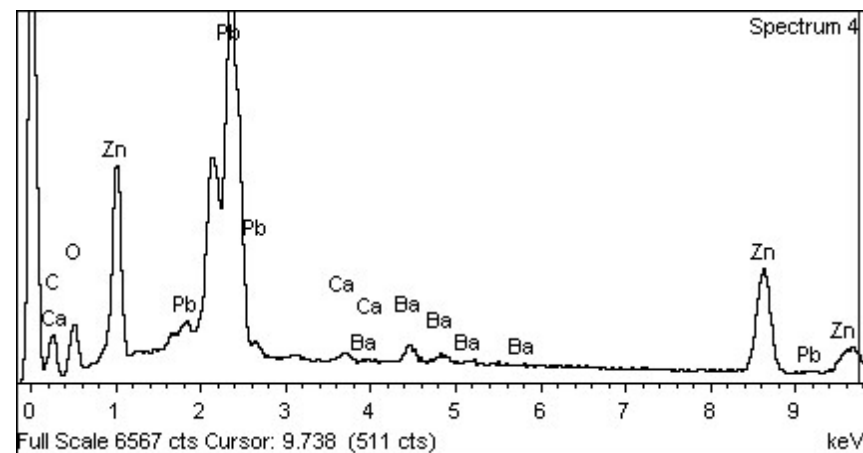
Standard :

C CaCO<sub>3</sub> 1-jun-199912:00 AM  
Ca Wollastonite 1-jun-199912:00 AM  
Zn Zn 1-jun-199912:00 AM  
Ba BaF<sub>2</sub> 1-jun-199912:00 AM  
Pb PbF<sub>2</sub> 1-jun-199912:00 AM

Element	Weight%	Atomic%	Compd%	Formula
C K	10.51	23.90	38.51	CO <sub>2</sub>
Ca K	0.39	0.27	0.55	CaO
Zn K	23.60	9.86	29.37	ZnO
Ba L	2.75	0.55	3.07	BaO
Pb M	26.46	3.49	28.50	PbO
O	36.29	61.95		
Totals	100.00			



Comment: BVM3Ax5000  
capa pictórica



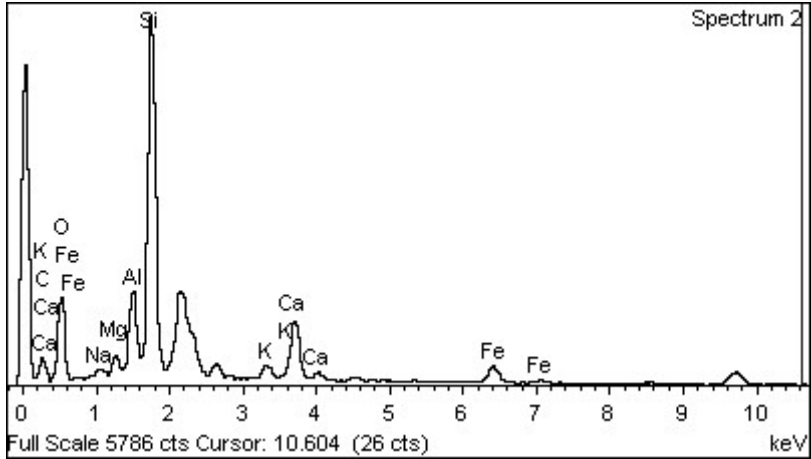
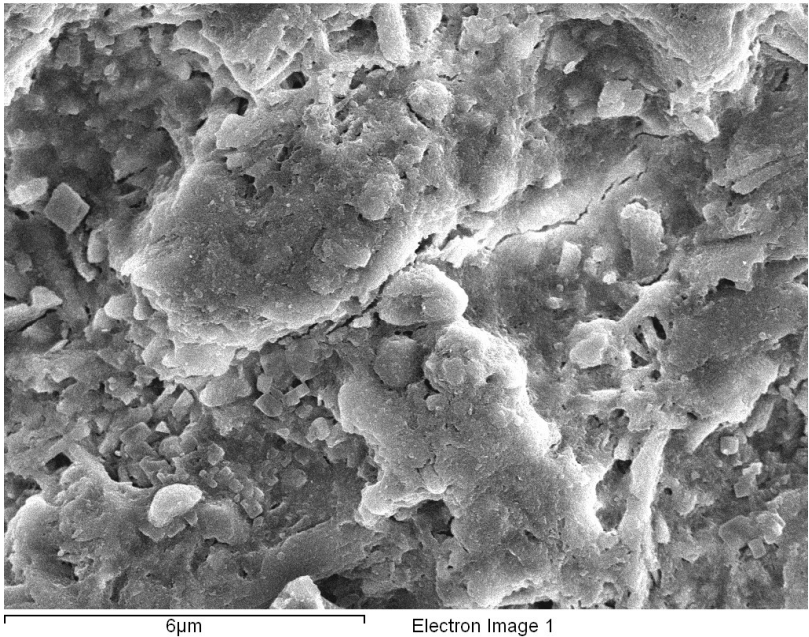
Spectrum processing :  
Peaks possibly omitted : 2.140, 2.632, 4.521, 5.280, 9.705, 11.466, 13.340 keV

Processing option : All elements analyzed (Normalised)  
Number of iterations = 5

Standard :  
C CaCO3 1-Jun-199912:00 AM  
O SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
Na Albite 1-Jun-199912:00 AM  
Mg MgO 1-Jun-199912:00 AM  
Al Al2O3 1-Jun-199912:00 AM  
Si SiO2 1-Jun-199912:00 AM  
K MAD-10 Feldspar 1-Jun-199912:00 AM  
Ca Wollastonite 1-Jun-199912:00 AM  
Fe Fe 1-Jun-199912:00 AM

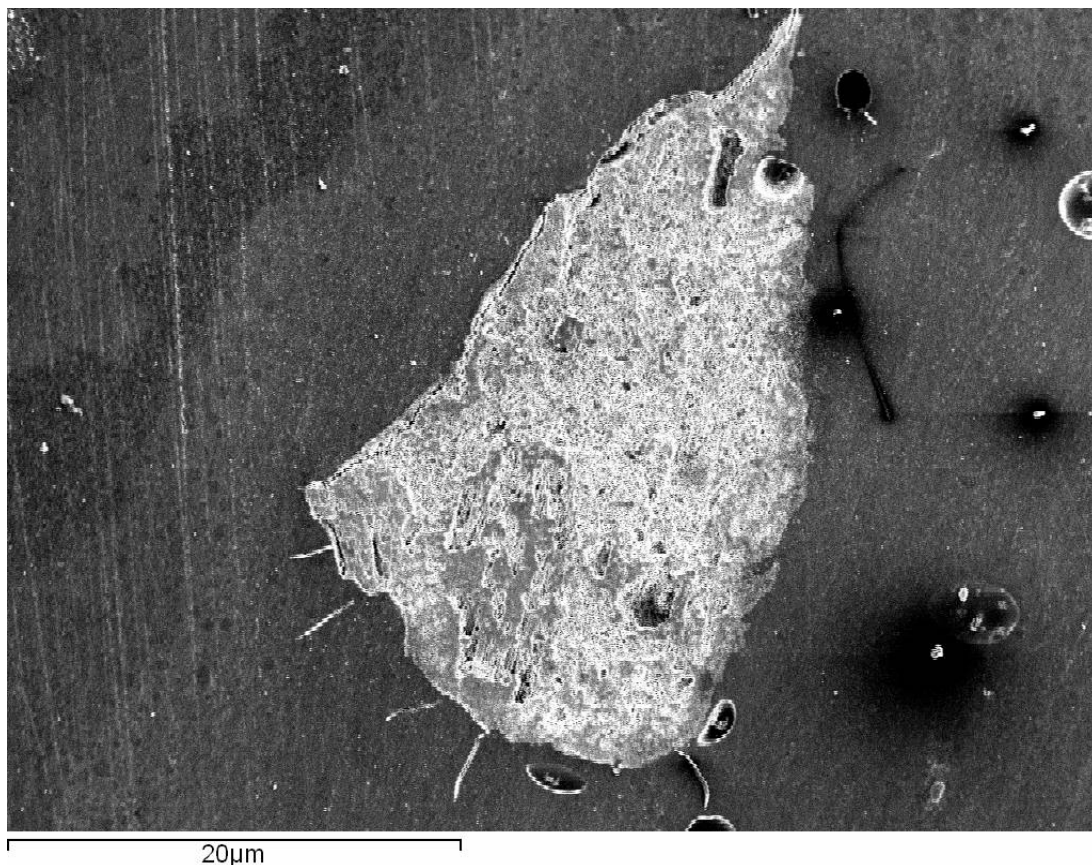
Element	Weight%	Atomic%
C K	22.72	34.47
O K	35.99	40.98
Na K	0.83	0.66
Mg K	1.37	1.03
Al K	4.87	3.29
Si K	23.37	15.16
K K	1.18	0.55
Ca K	5.59	2.54
Fe K	4.08	1.33
Totals	100.00	

Comment: Grano redondeado a la derecha del cristal  
romboedrico, separado de el por zona plana. Muestra HF1B;  
19.01.2009

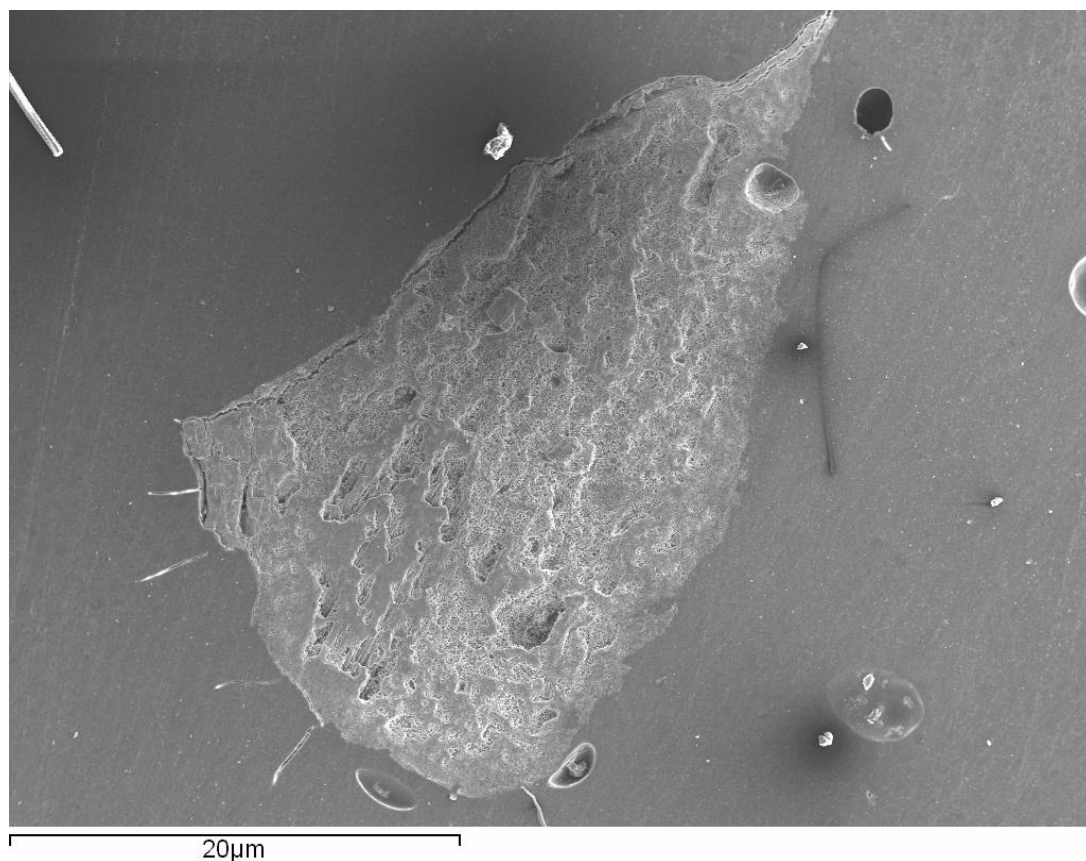






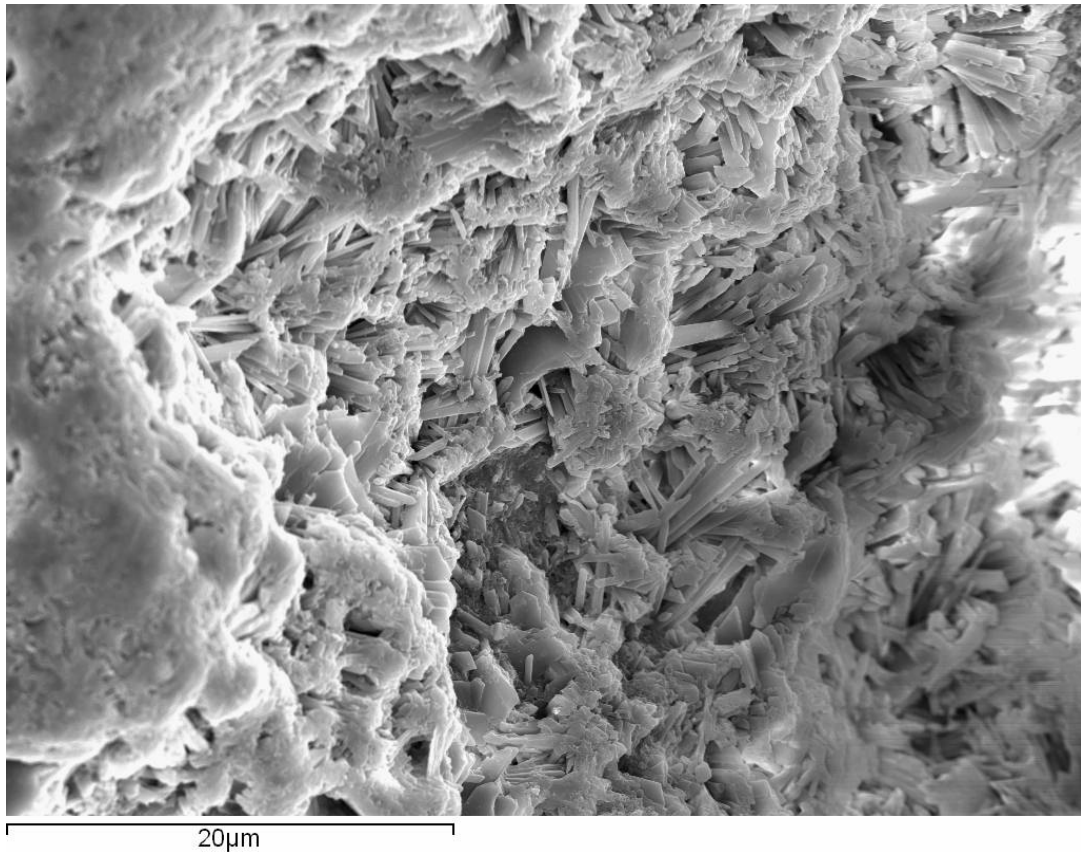


**Fig.1:** Bacco Médici - Capa superficial rotura brazo a 40 aumentos.



**Fig.2:** Bacco Médici - Capa superficial rotura brazo a 45 aumentos.

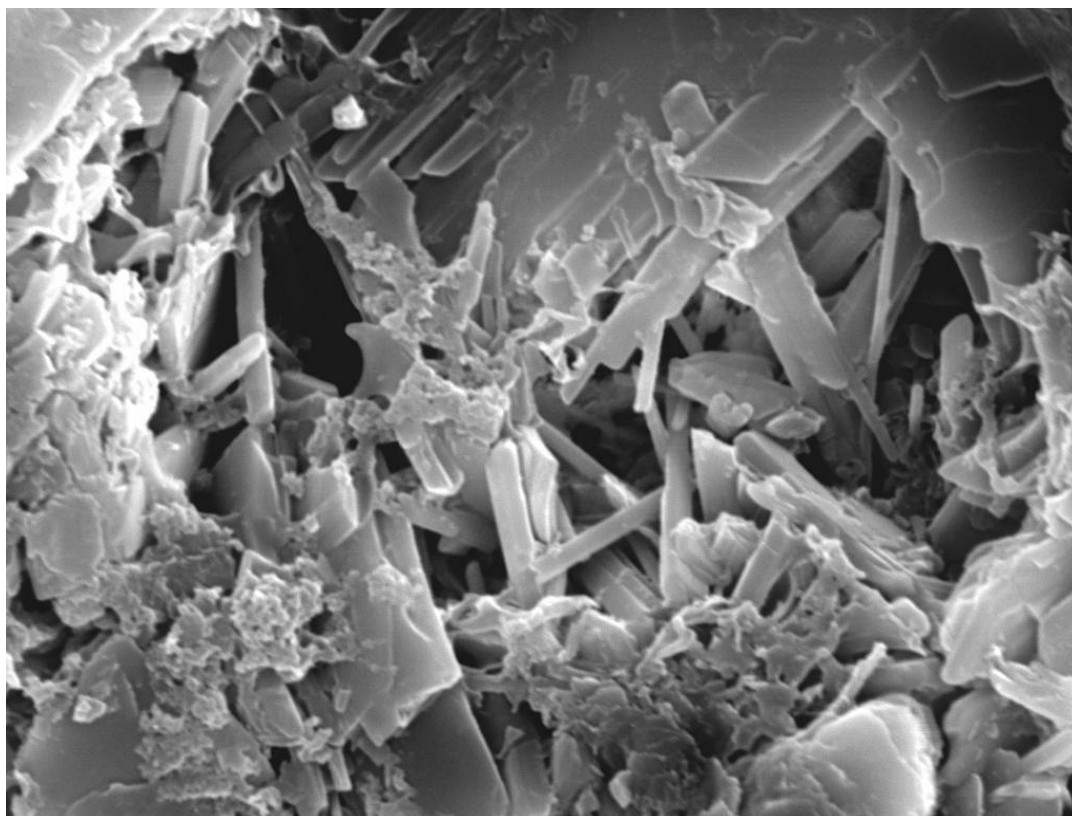




**Fig 3:**Bacco Médico - Capa superficial rotura brazo a 1000 aumentos.

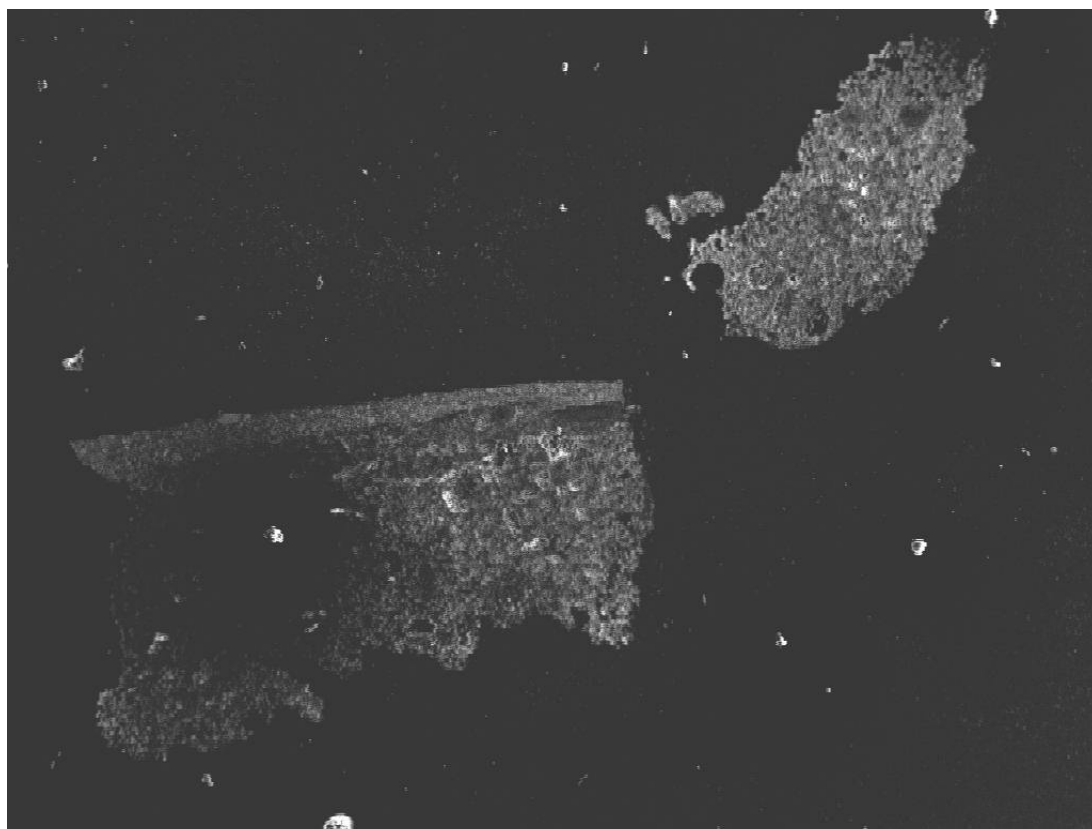


**Fig 4:**Bacco Médico - Capa superficial rotura brazo a 2000 aumentos.



20µm

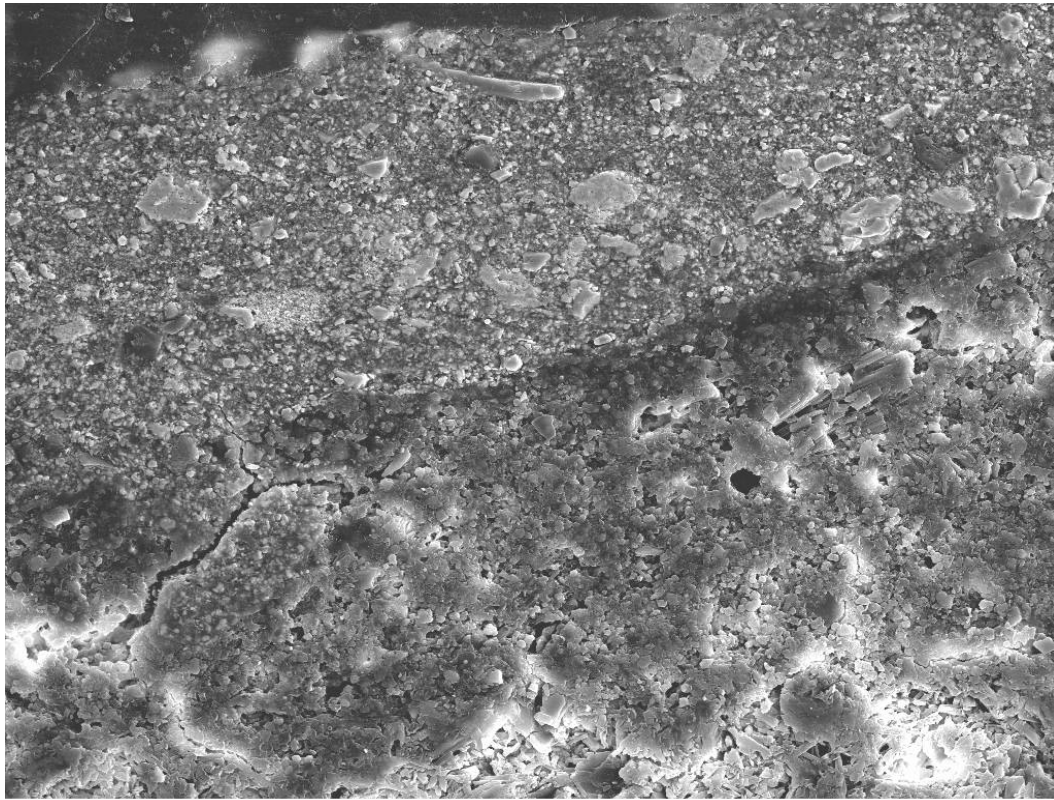
**Fig 5:**Bacco Médici - Capa superficial rotura brazo a 4000 aumentos.



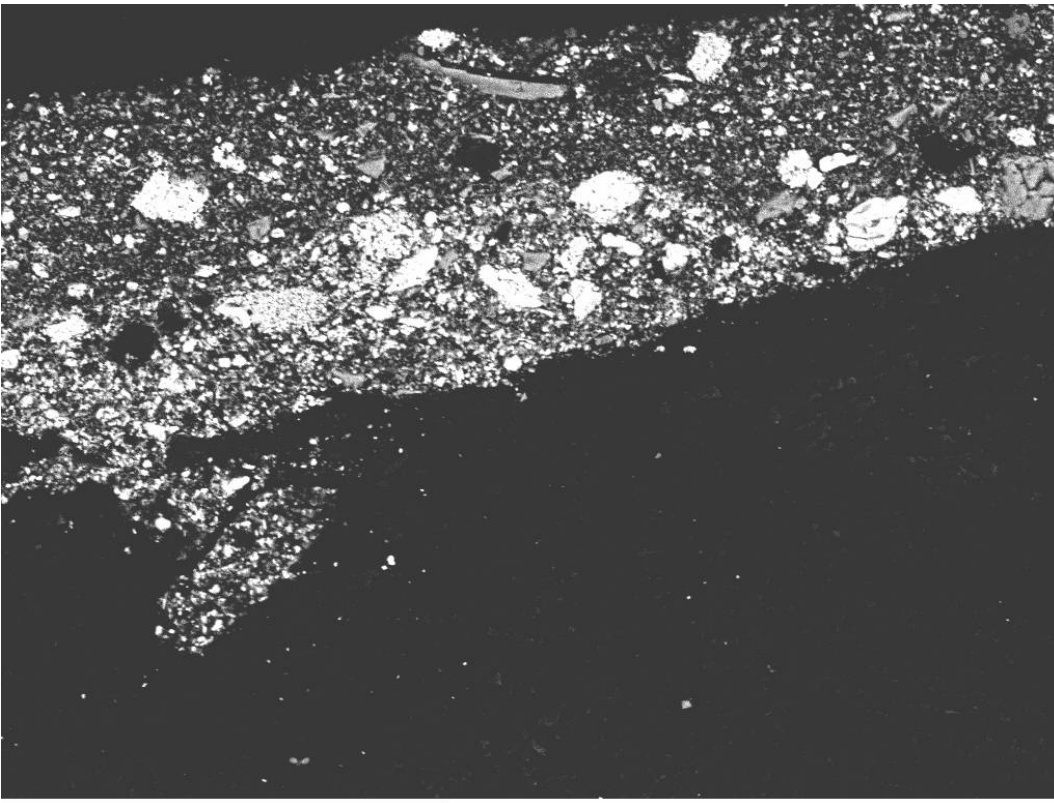
20µm

**Fig 6:**Bacco Médici - Brazo derecho a 37 aumentos



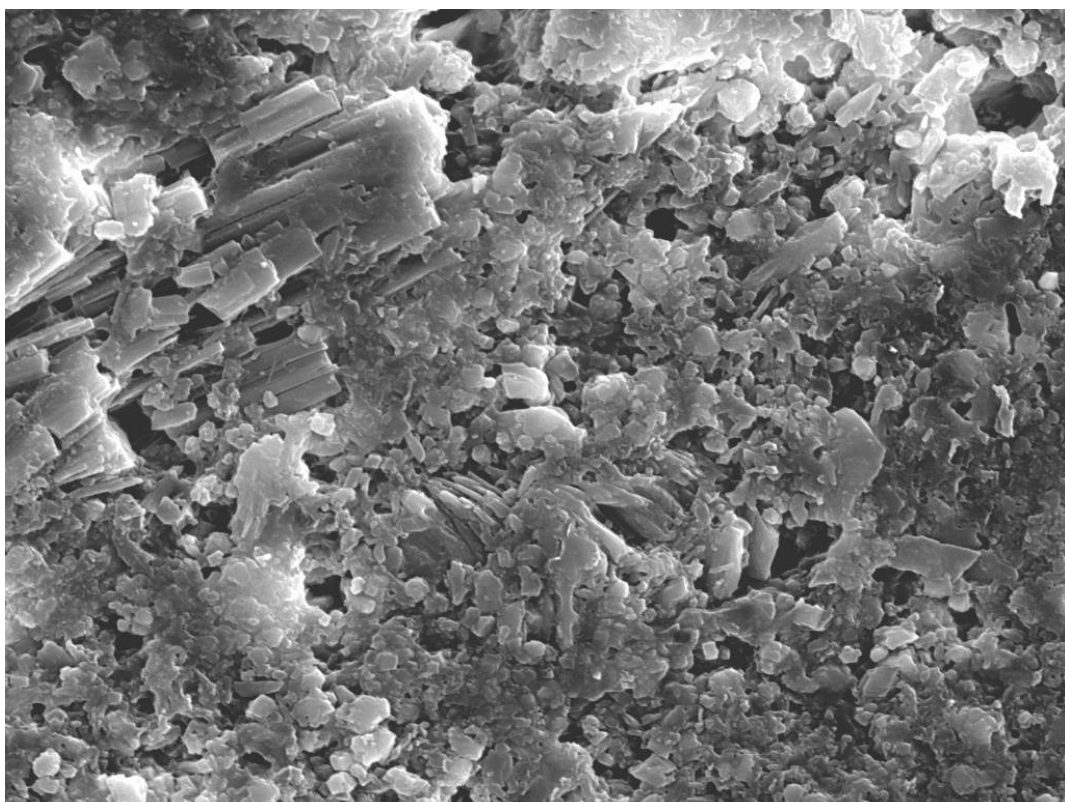


**Fig 7:**Bacco Médici - Brazo derecho a 500 aumentos

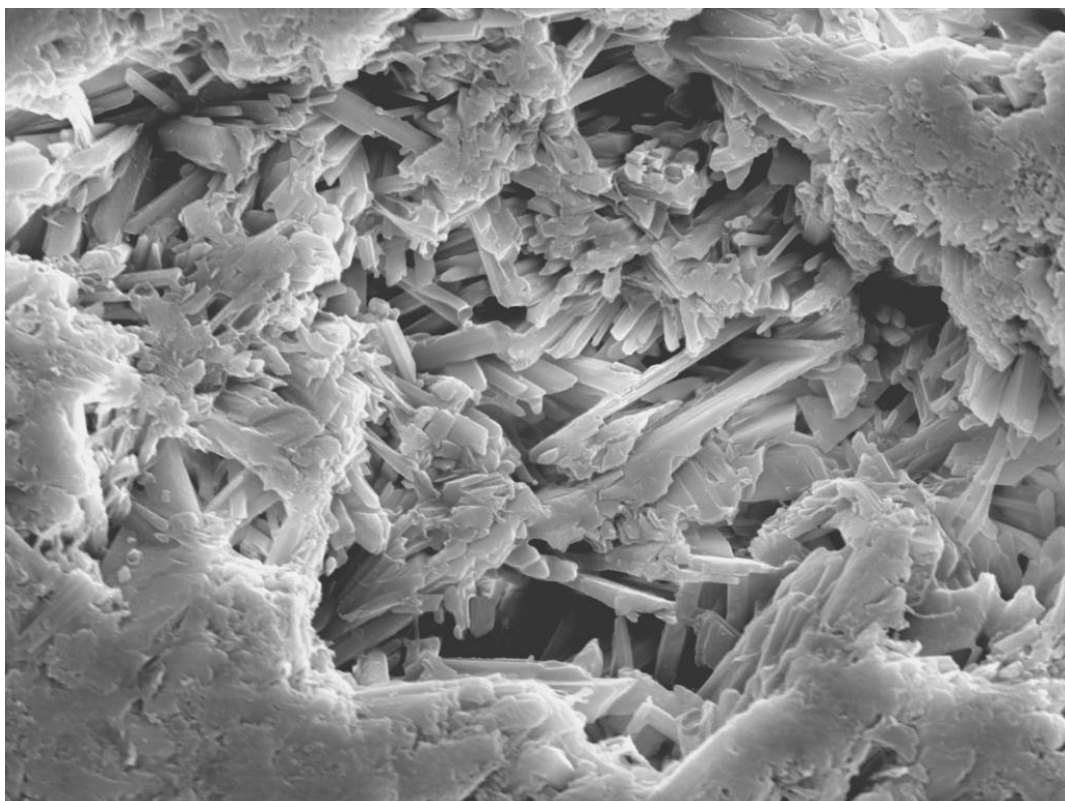


**Fig 8:**Bacco Médici - Brazo derecho a 500 aumentos (retrodispersado)

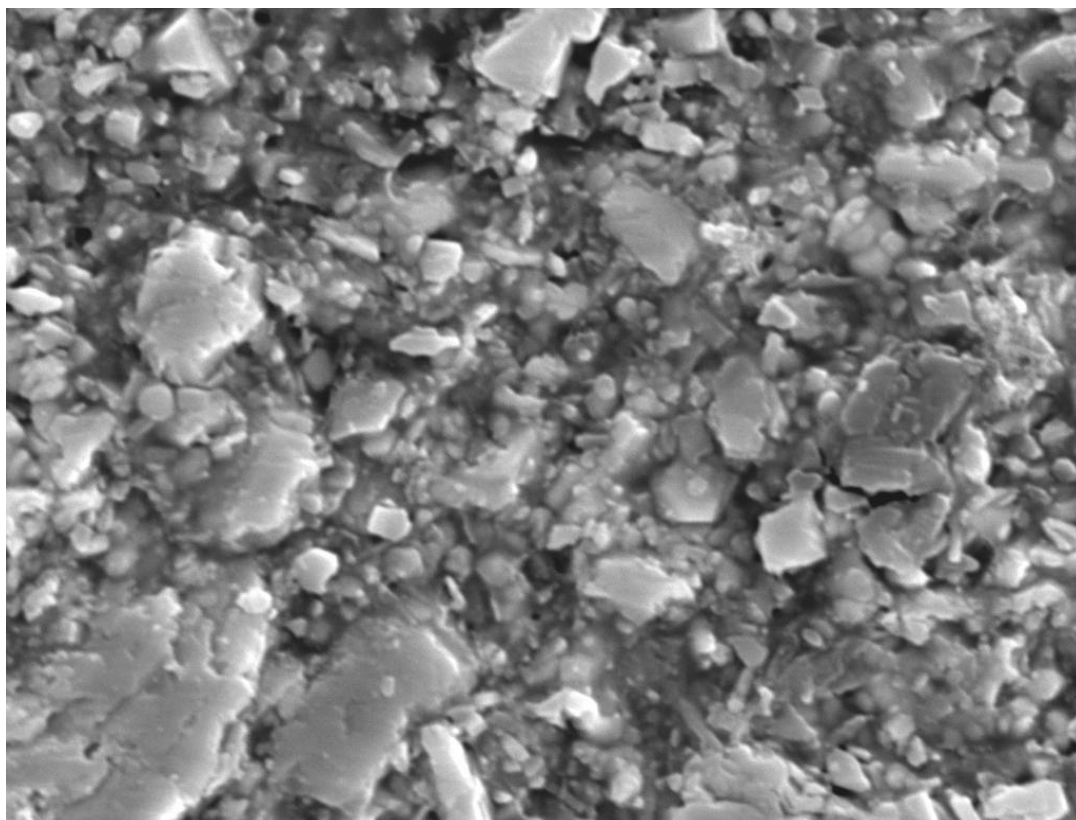




**Fig 9:**Bacco Médici - Brazo derecho a 2000 aumentos (yeso)

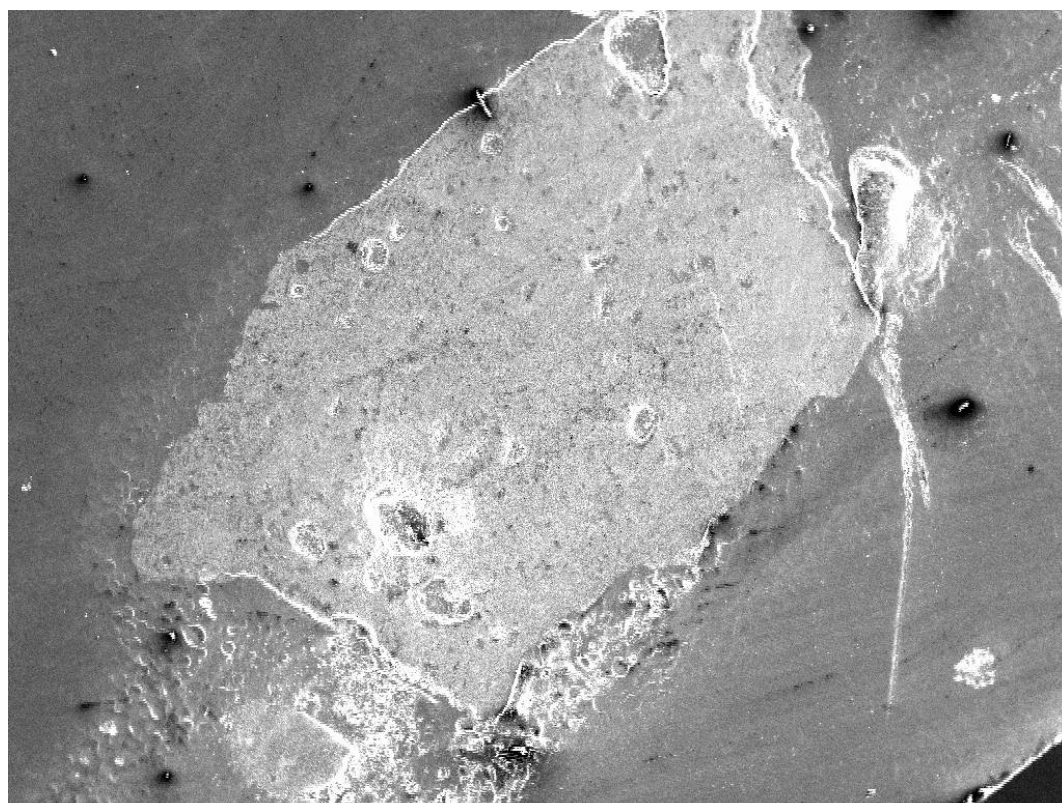


**Fig 10:**Bacco Médici - Brazo derecho a 2000 aumentos (yeso, b)



20µm

**Fig 11:**Bacco Médici - Brazo derecho a 5000 aumentos (capa)



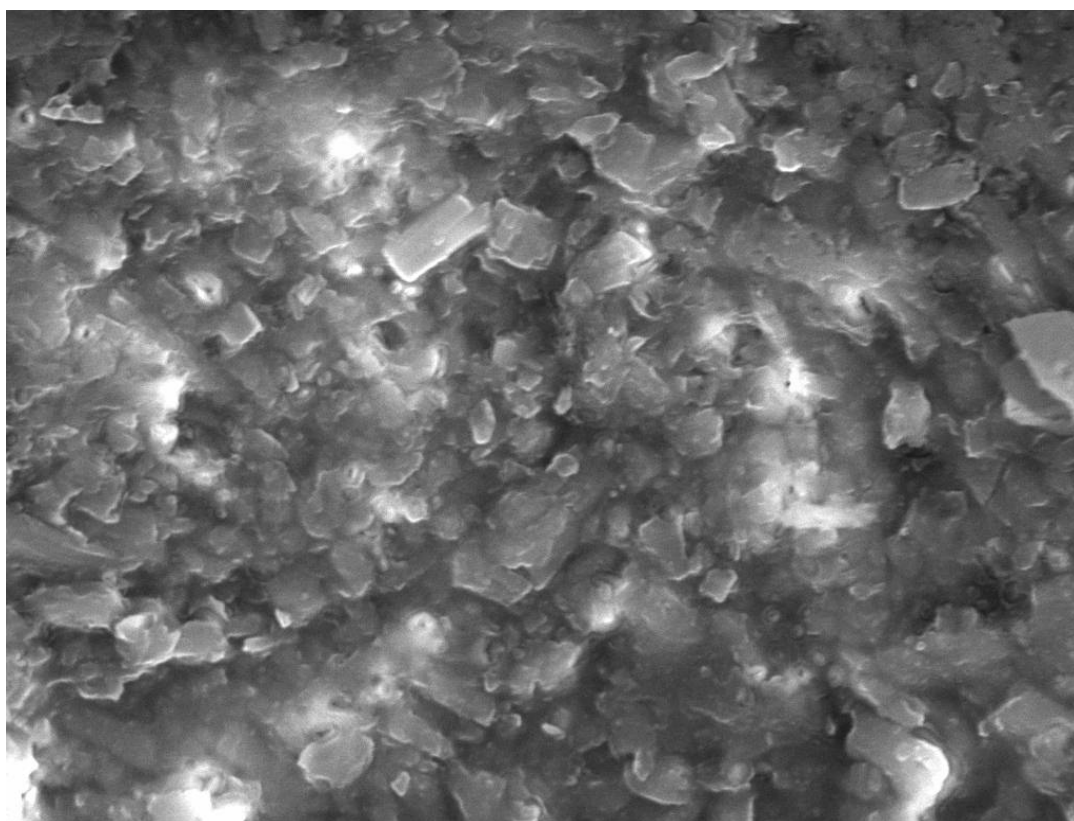
1mm

**Fig 12**Bacco Médici – capa inferior a 30 aumentos

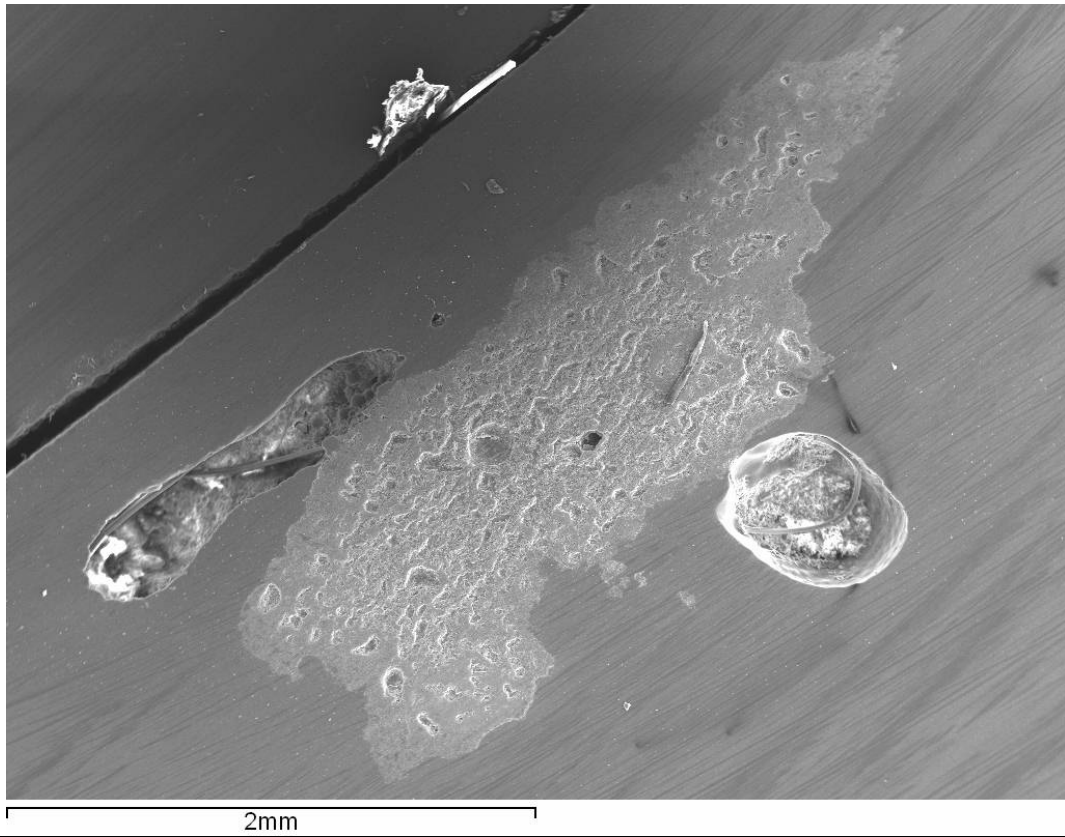




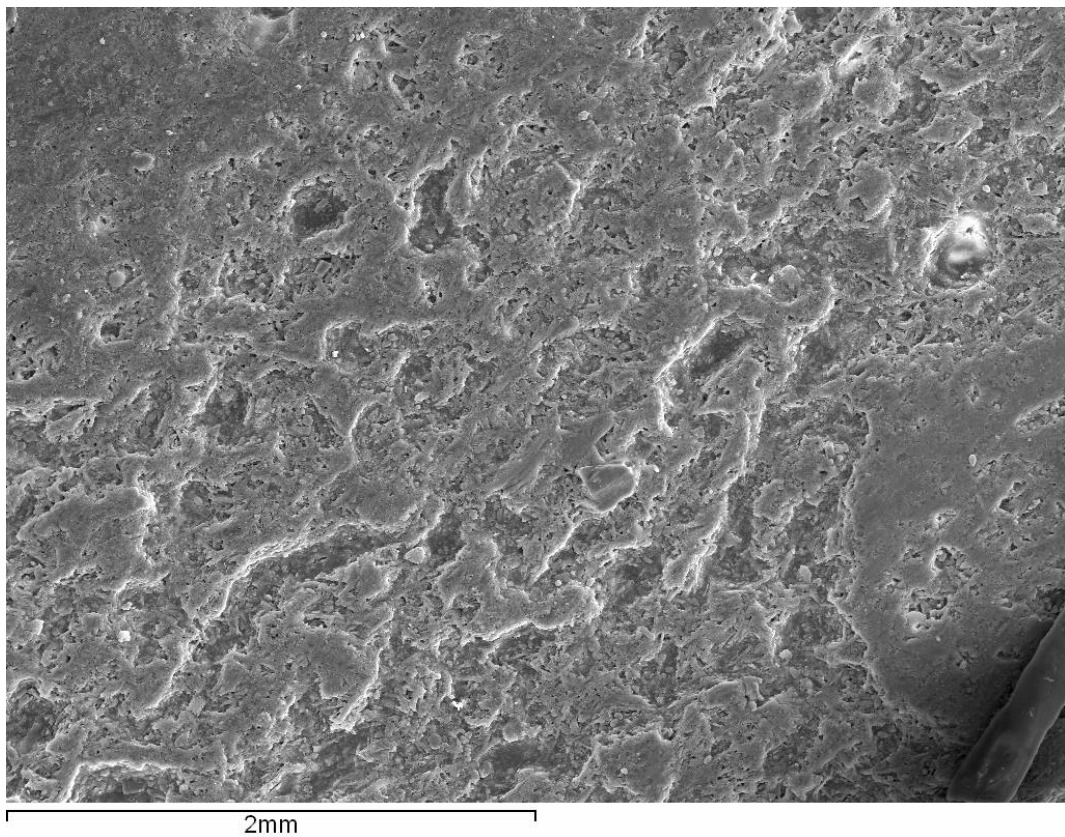
**Fig 13:**Bacco Medici – capa inferior a 1000 aumentos



**Fig 14**Bacco Medici – capa inferior a 3000 aumentos

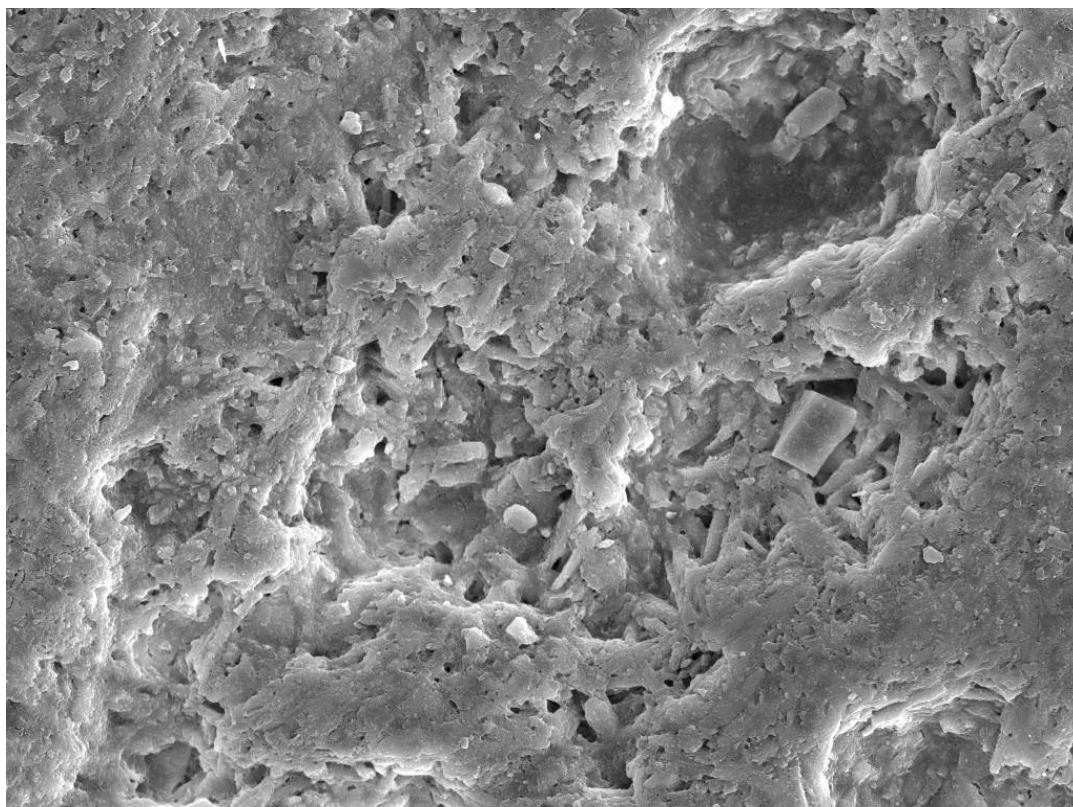


**Fig 15:**Hercules Farnese, unión cintura a 30 aumentos

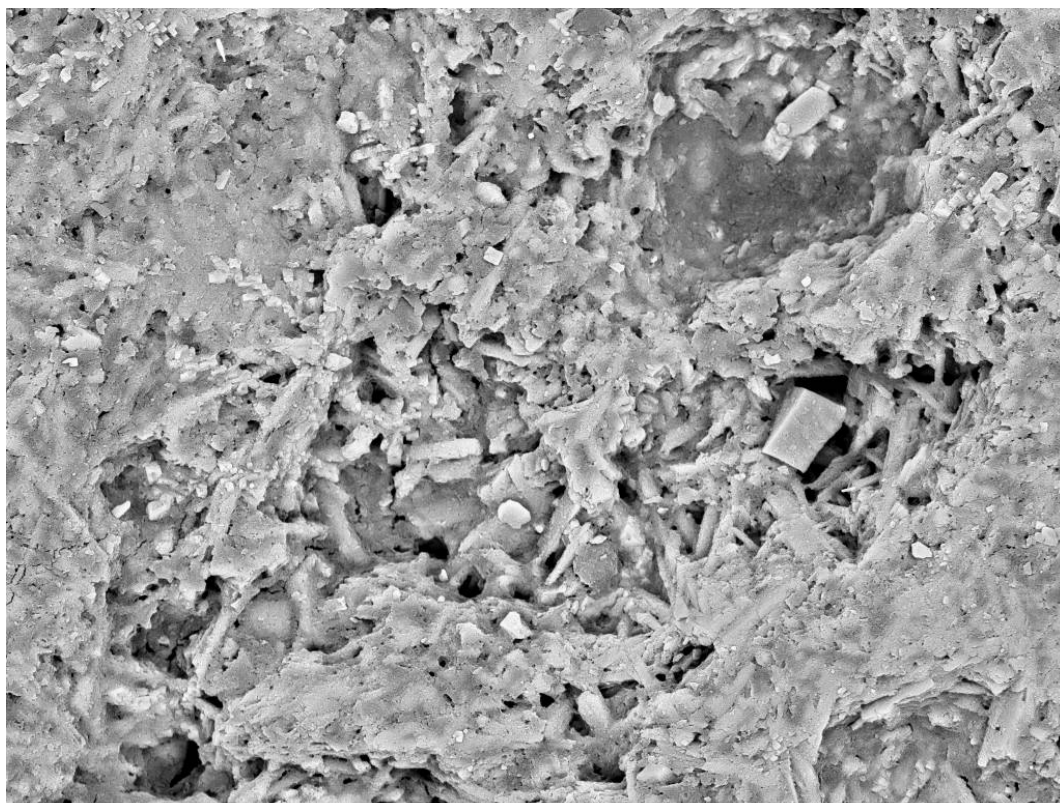


**Fig 16:**Hercules Farnese, unión cintura a 200 aumentos



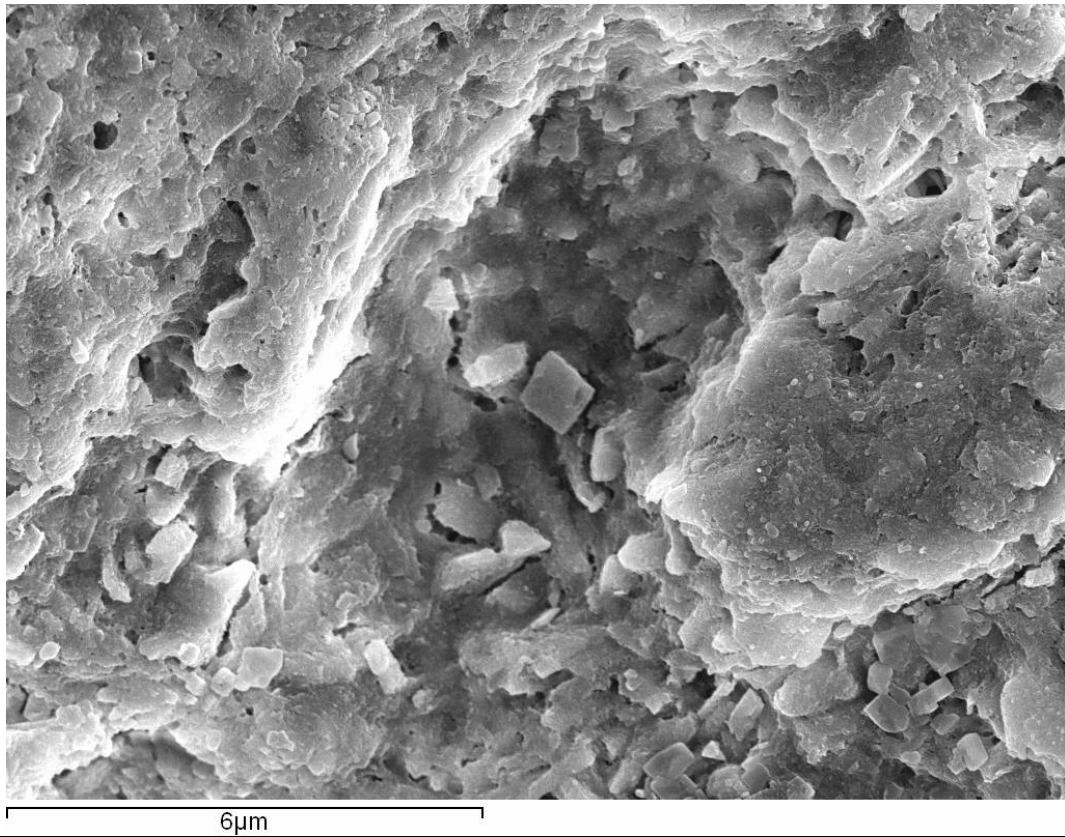


**Fig 17:**Hercules Farnese, unión cintura a 1000 aumentos EDX-1

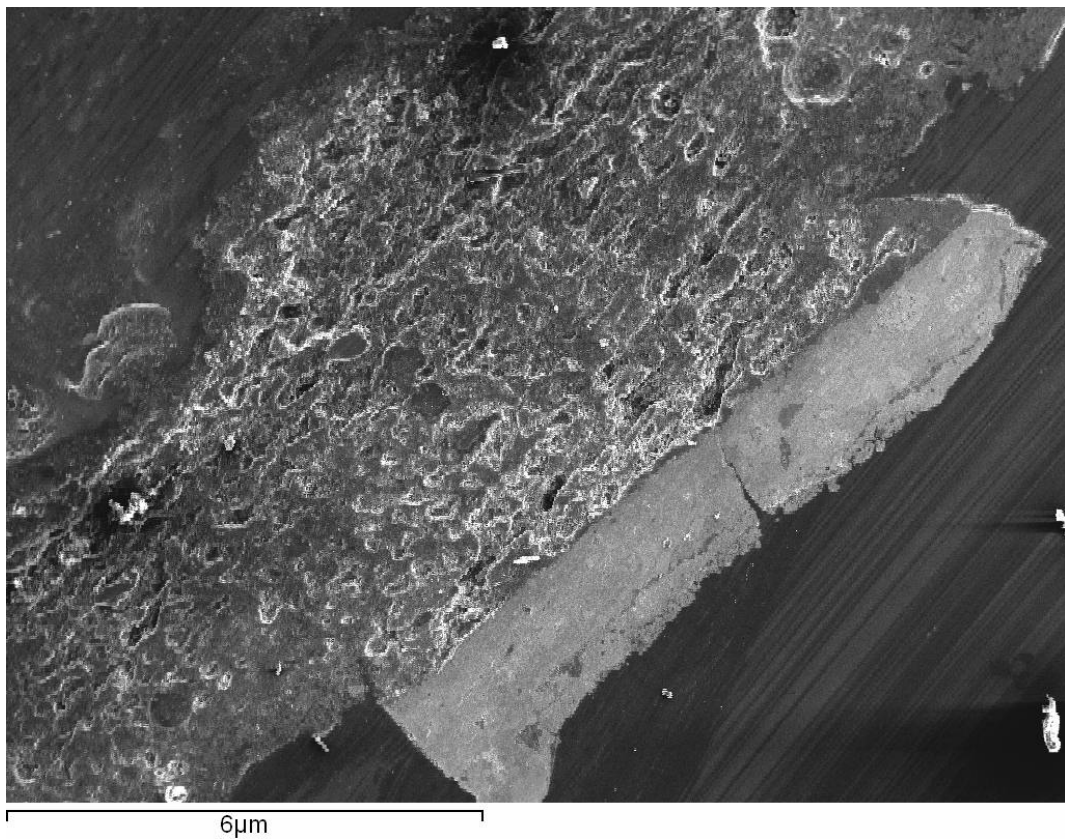


**Fig 18:**Hercules Farnese, unión cintura a 1000 aumentos (retrodispersado)



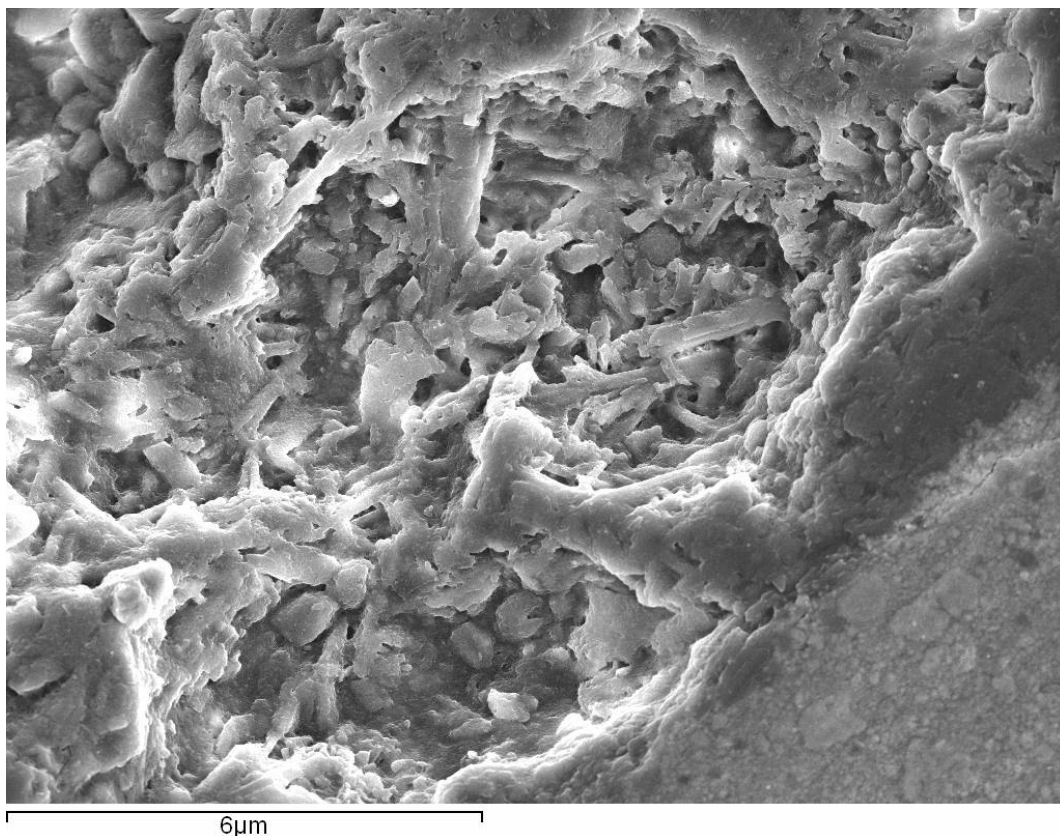


**Fig 19:**Hercules Farnese, unión cintura a 2000 aumentos

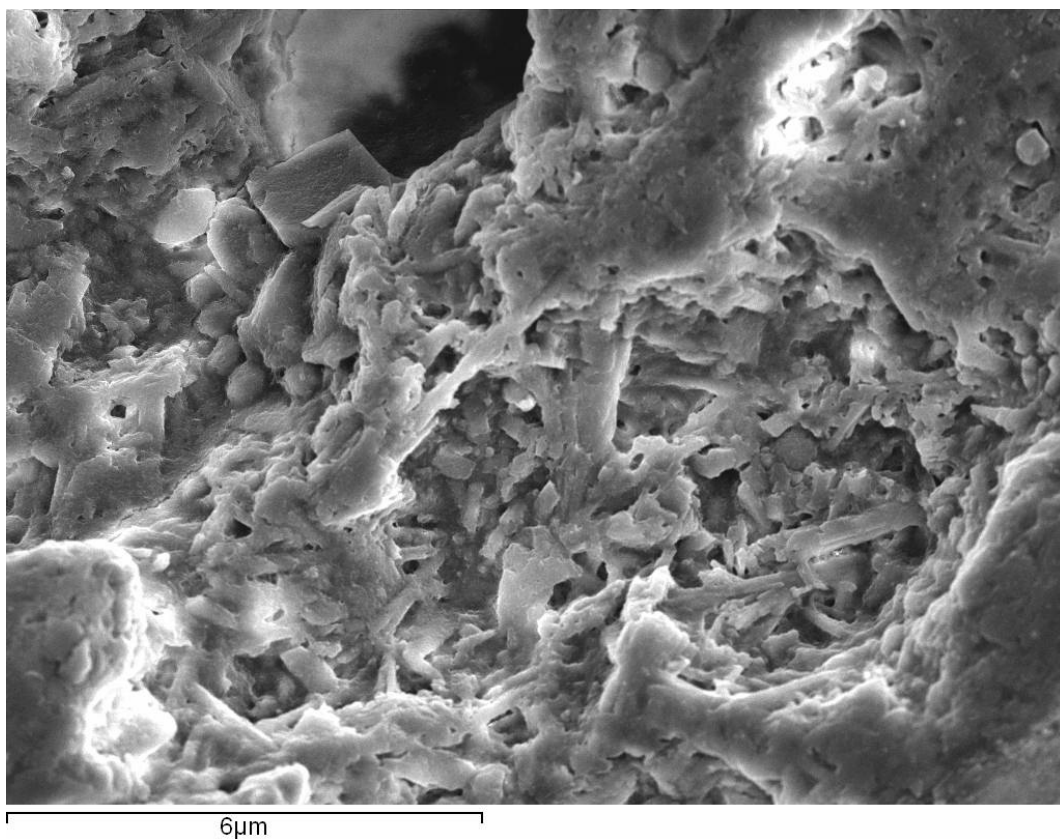


**Fig 20:**Hercules Farnese, testículos (con pintura) brazo a 50 aumentos

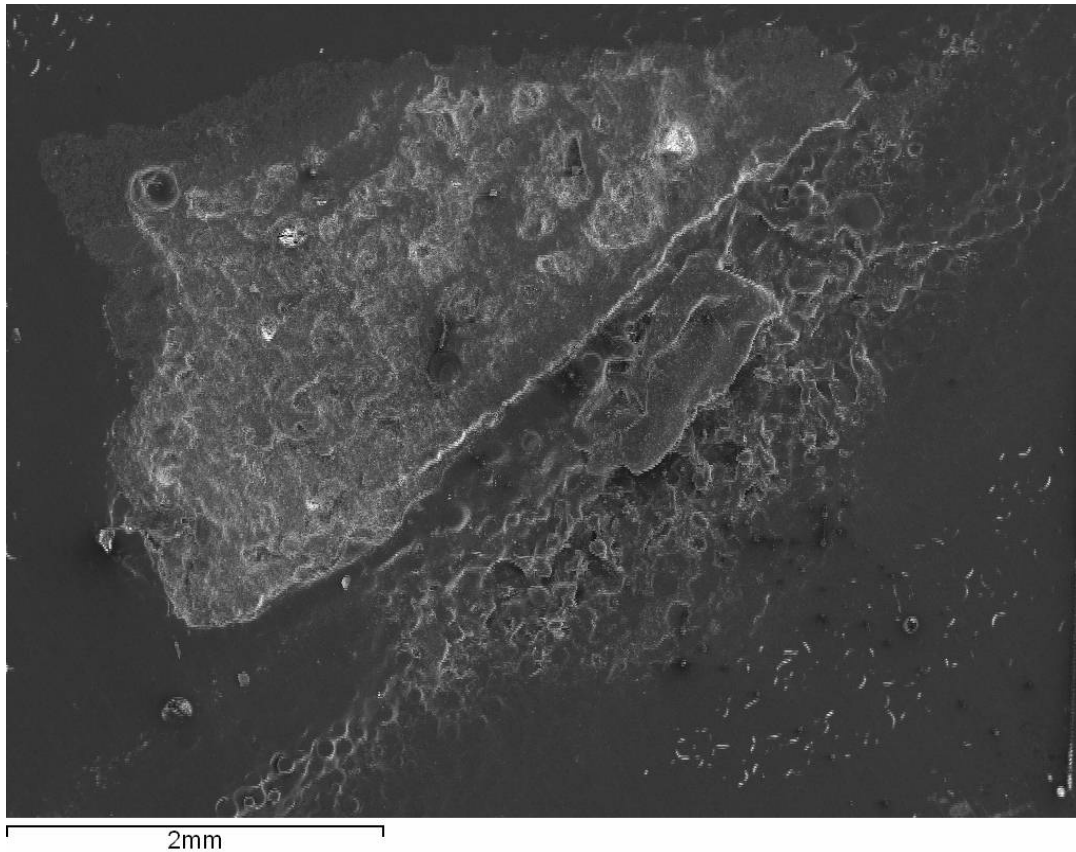




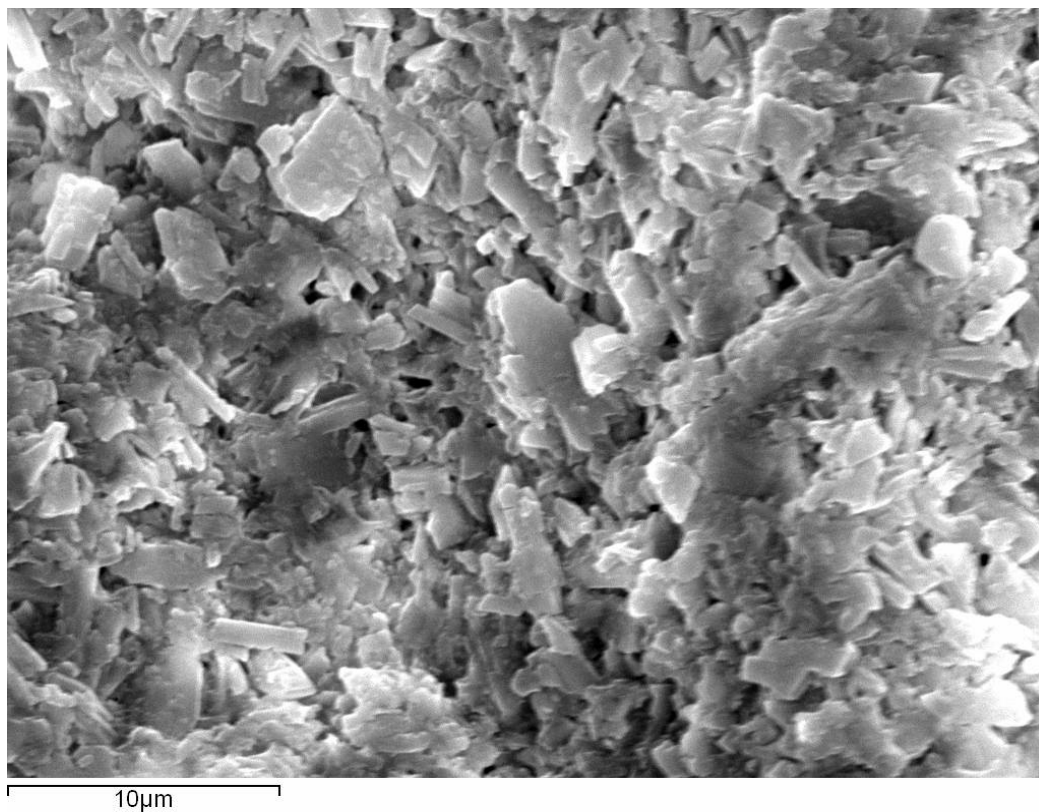
**Fig 21:**Hercules Farnese, testículos (con pintura) a 1000 aumentos



**Fig 22:**Hercules Farnese, testículos (con pintura) a 1000 aumentos (2)

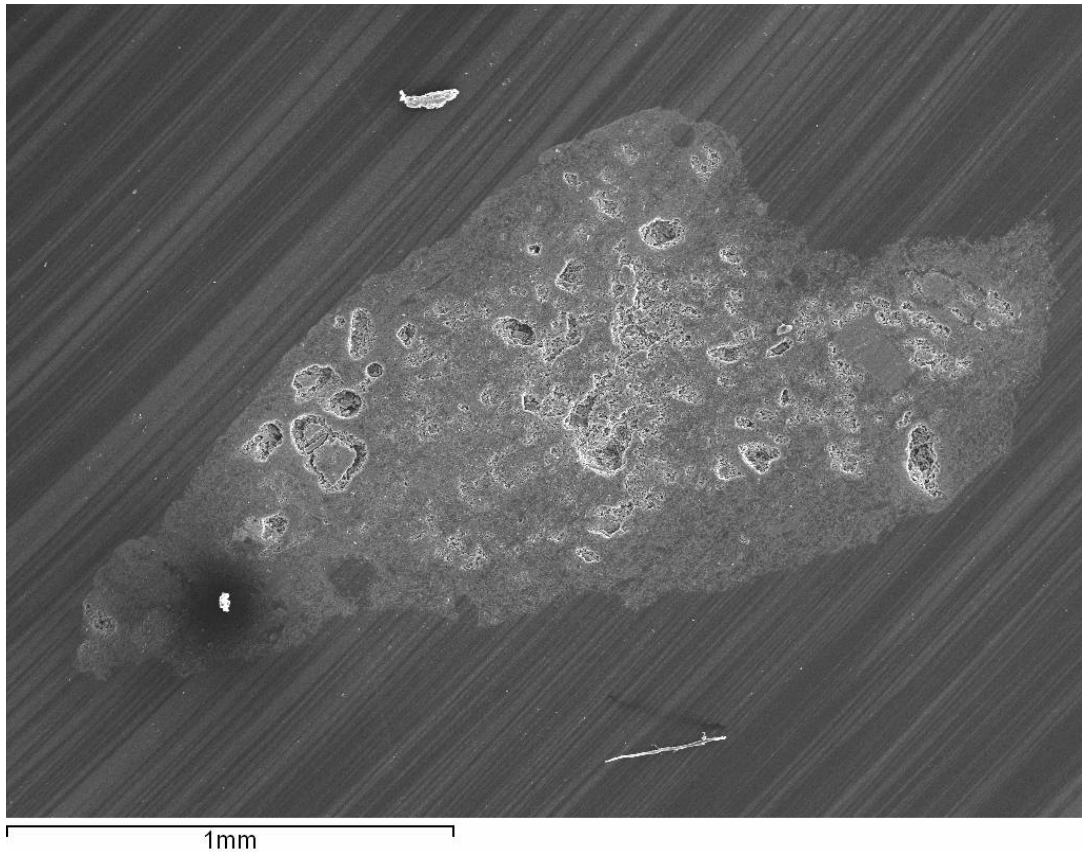


**Fig 23:**Hercules Farnese, Peana, zoma trasera, rótula inferior a 30 aumentos

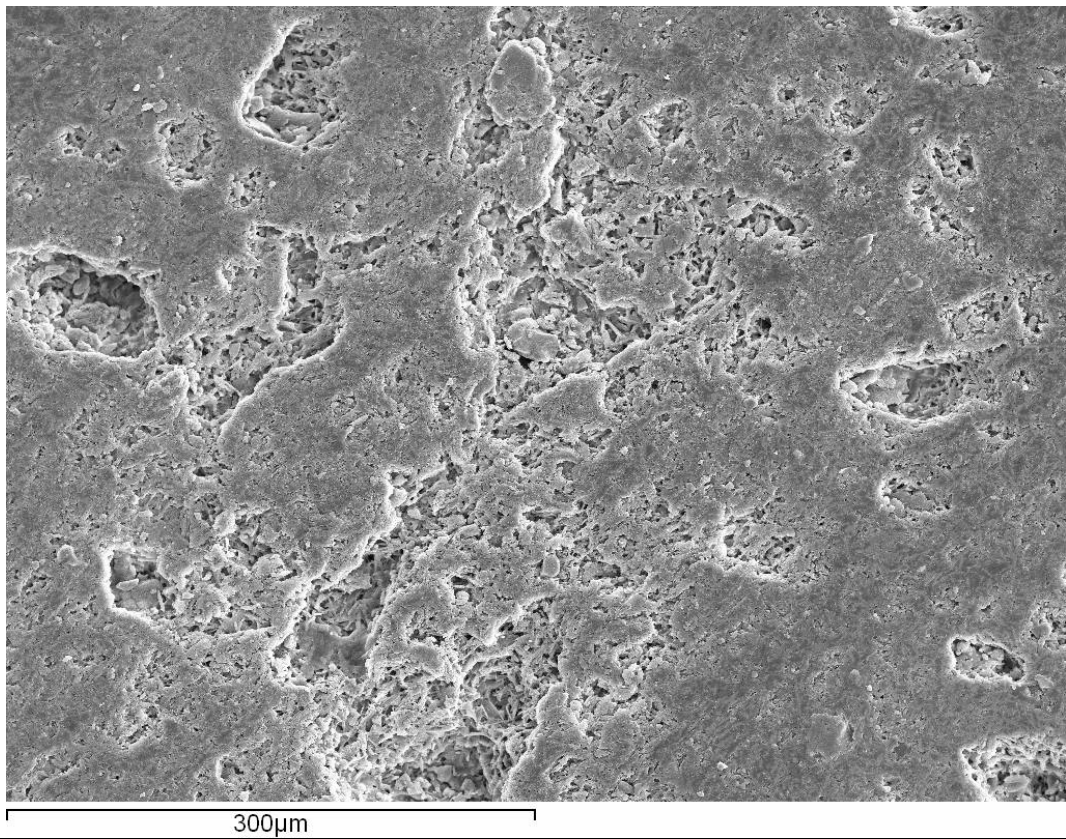


**Fig 24:**Hercules Farnese, Peana, zoma trasera, rótula inferior a 3000 aumentos



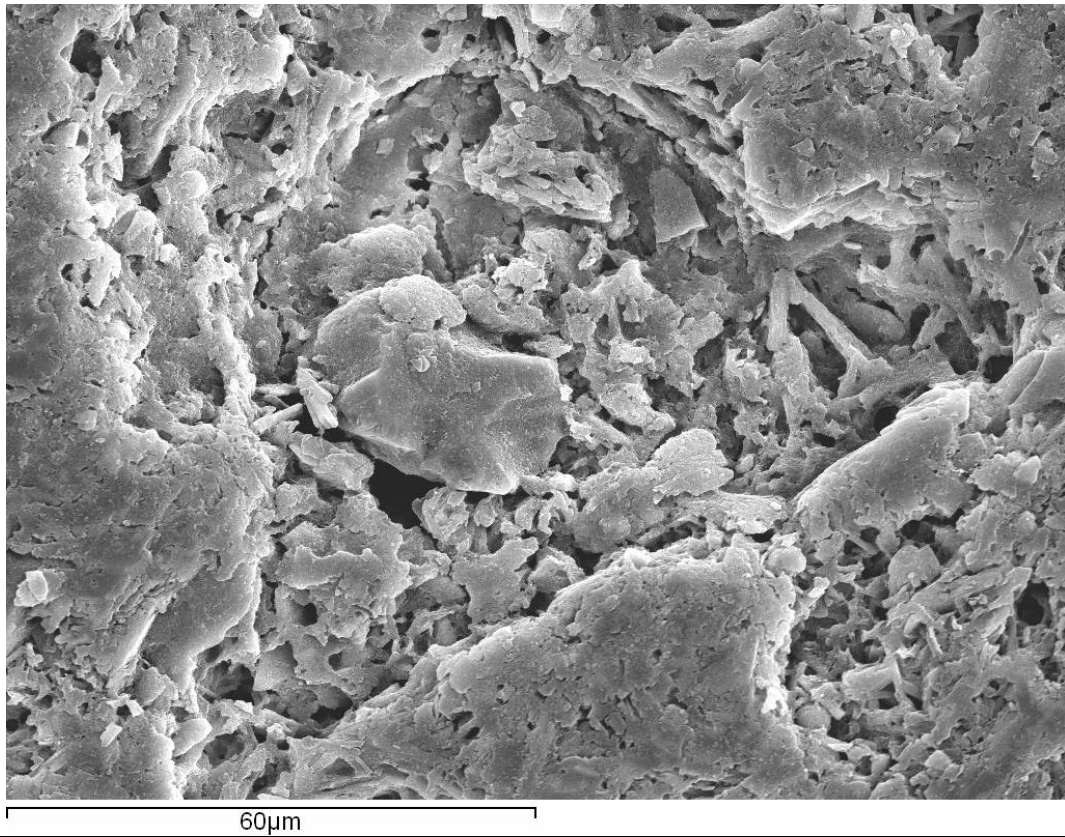


**Fig 25:**Seleuco I Nicátor: reverso borde a 50 aumentos

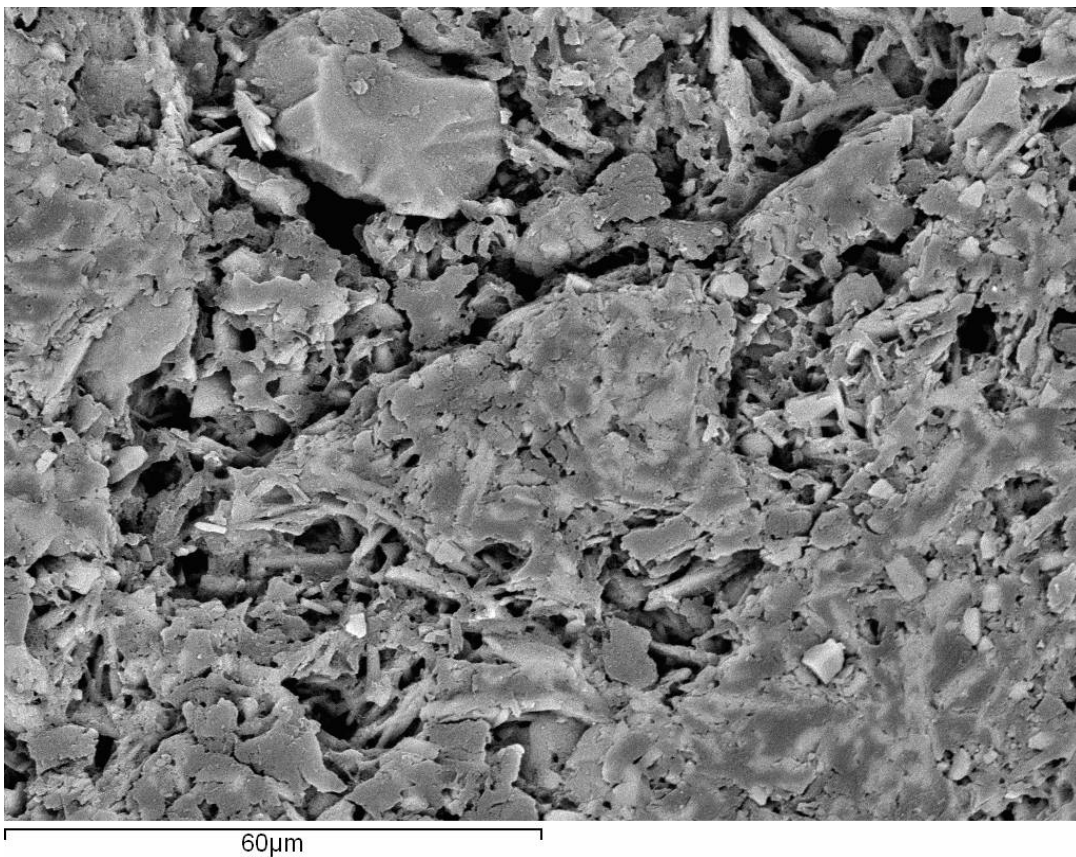


**Fig 26:**Seleuco I Nicátor: reverso borde a 200 aumentos



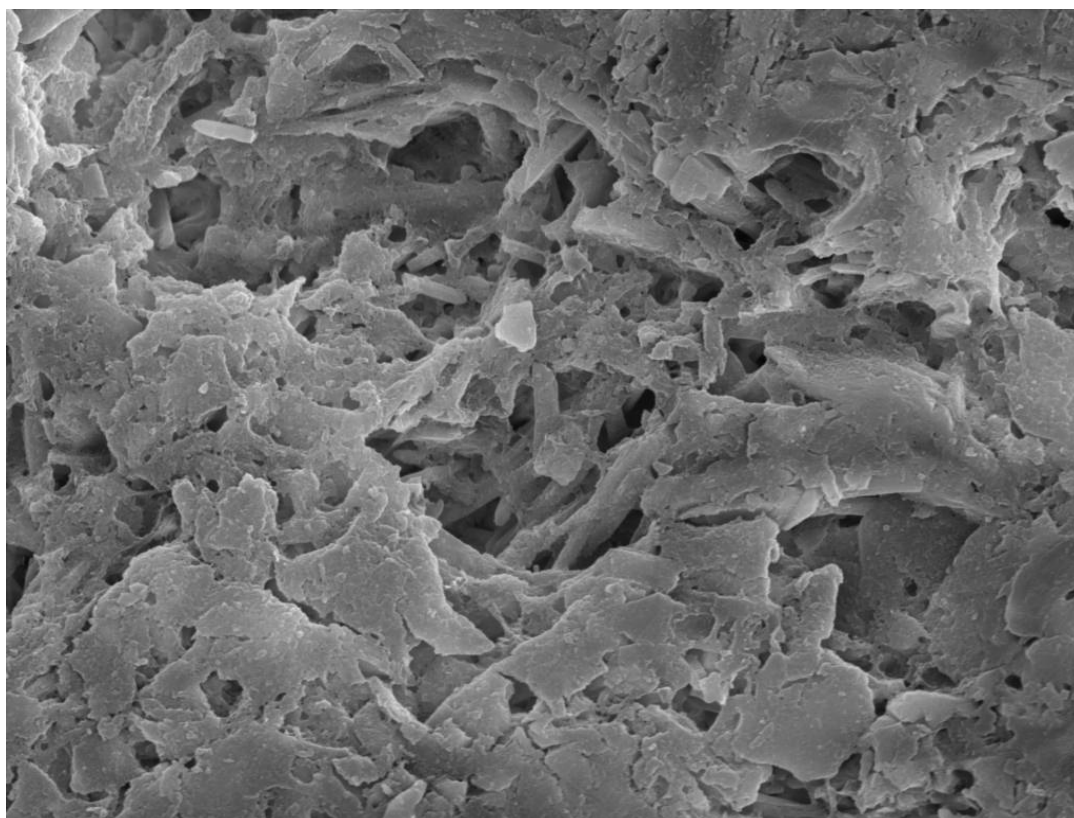


**Fig 27:**Seleuco I Nicátor: reverso borde a 1000 aumentos EDX-2

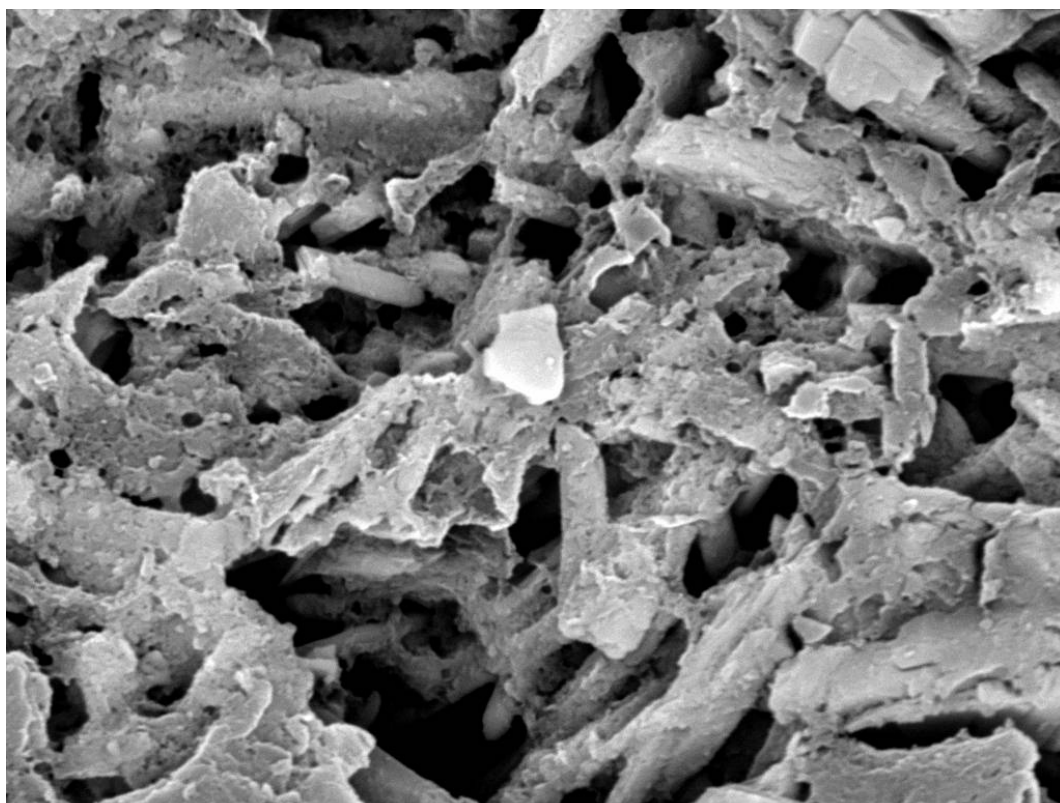


**Fig 28:**Seleuco I Nicátor: reverso borde a 1000 aumentos (retrodispersado)



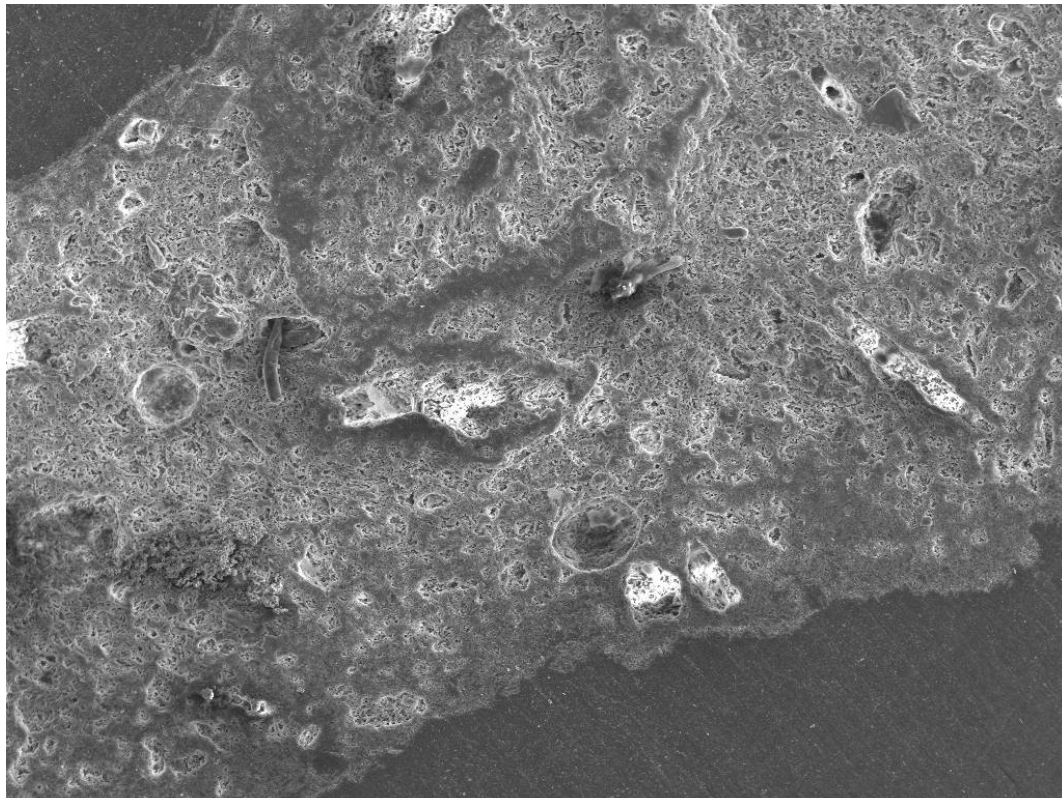


**Fig 29:**Seleuco I Nicátor: reverso borde a 2000 aumentos EDX-3





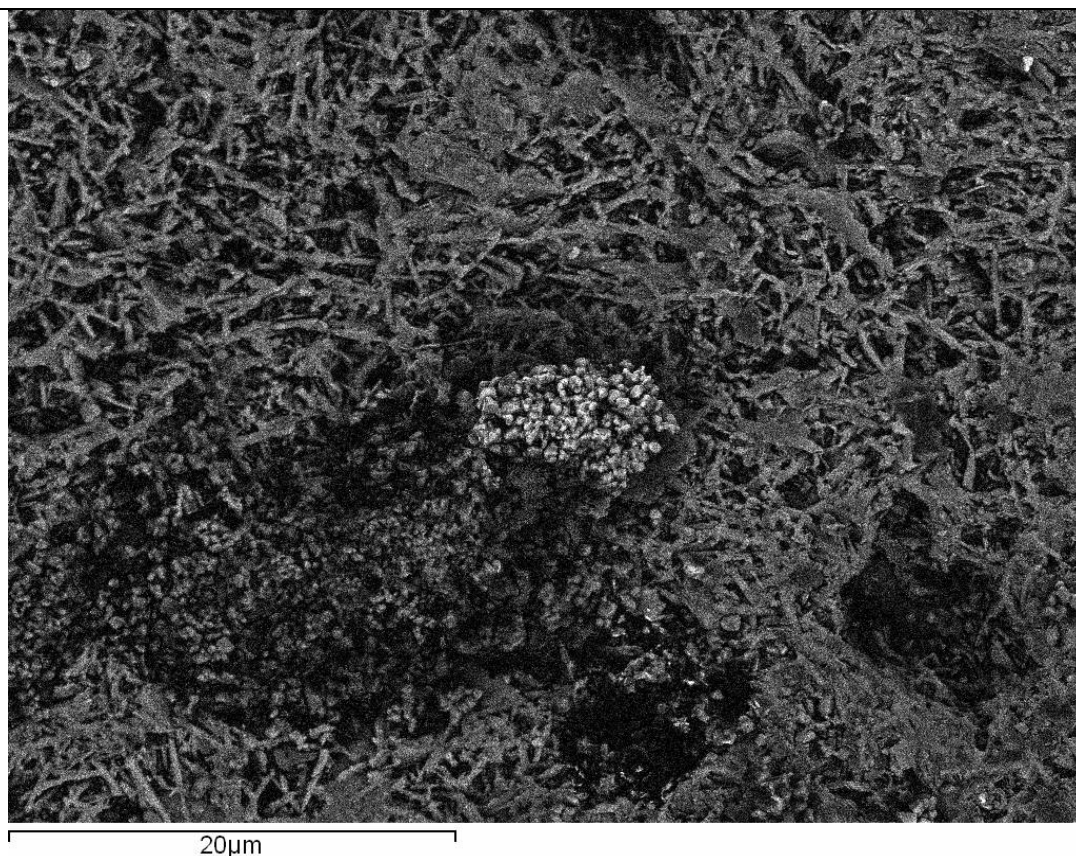
**Fig 30:** Seleuco I Nicátor: reverso borde a 4000 aumentos (retrodispersado)



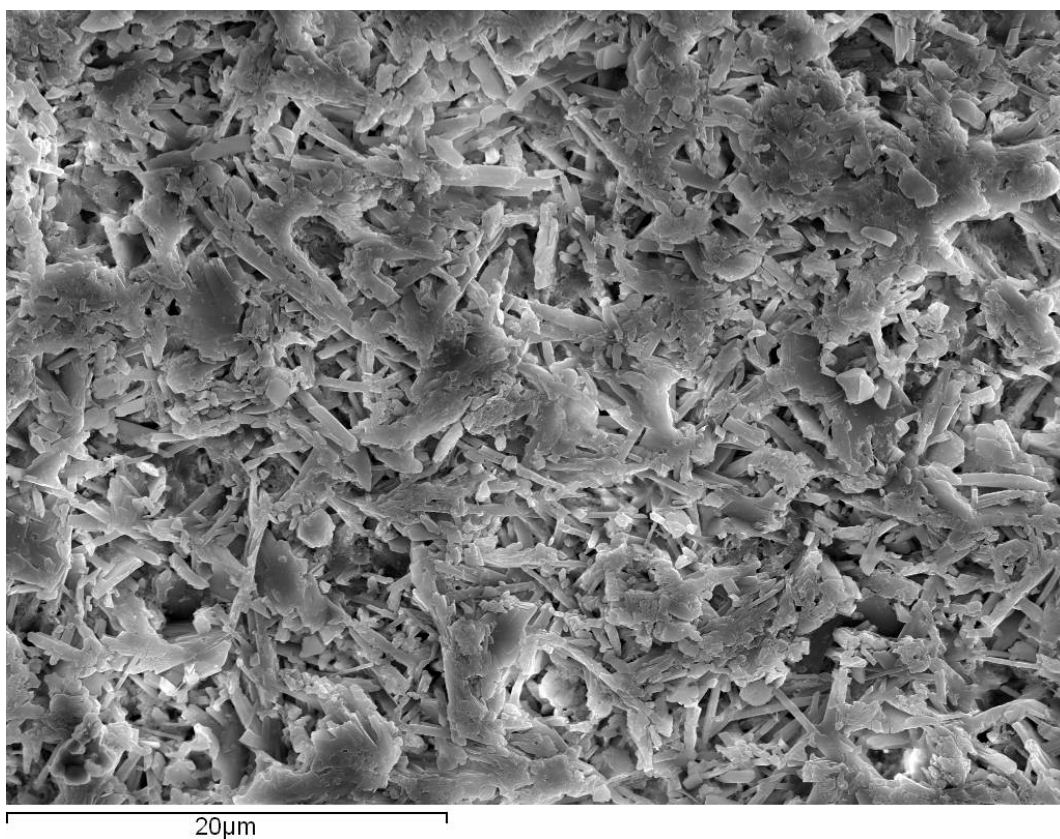
20μm

**Fig 31:** Seleuco I Nicátor: unión busto zócalo a 100 aumentos



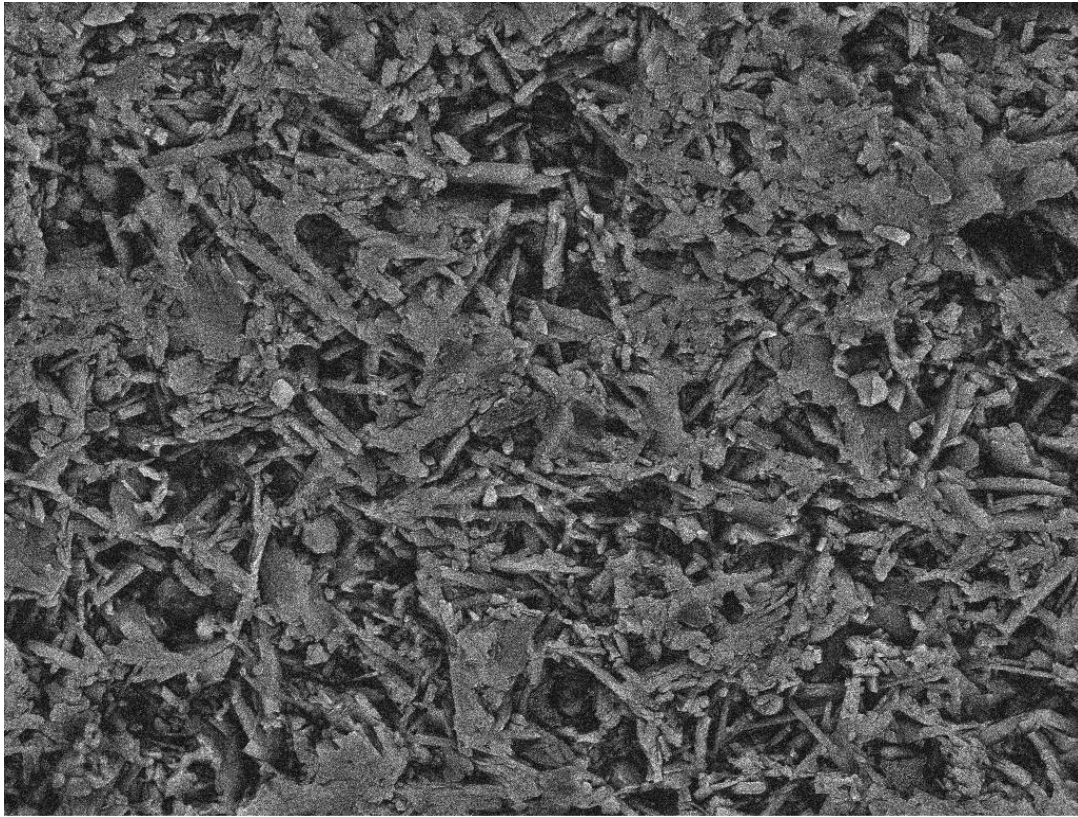


**Fig 32:** Seleuco I Nicátor: unión busto zócalo a 500 aumentos (retrodispersado)

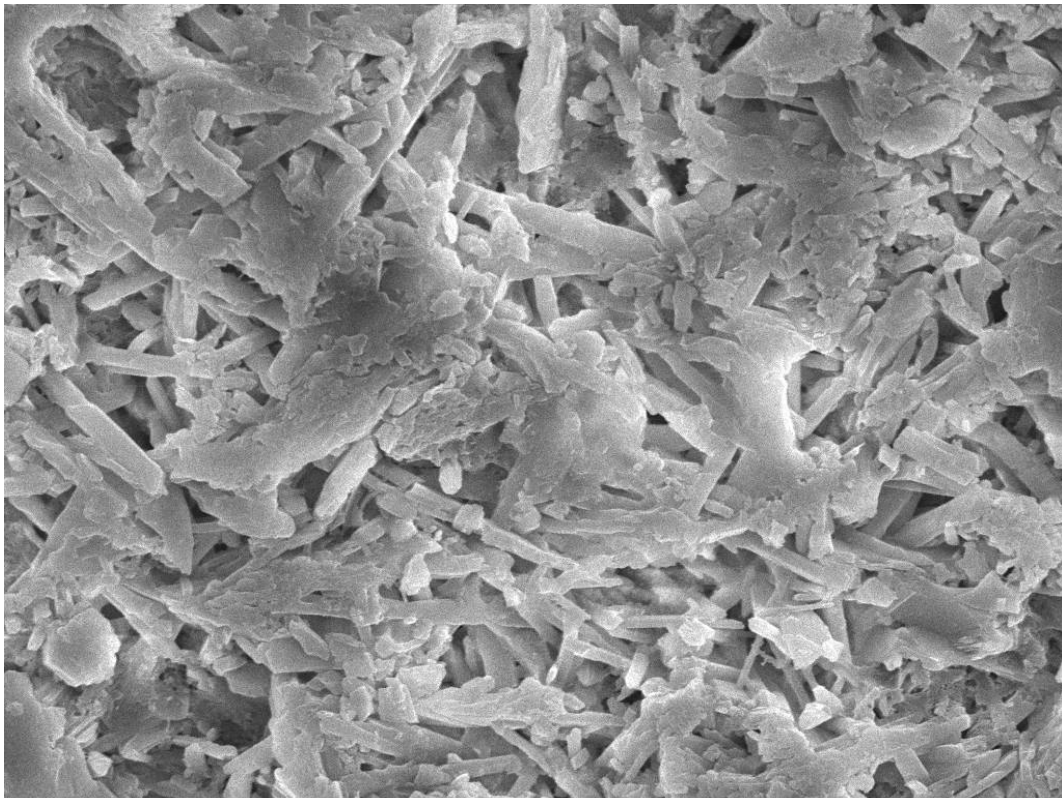


**Fig 33:** Seleuco I Nicátor: unión busto zócalo a 1000 aumentos

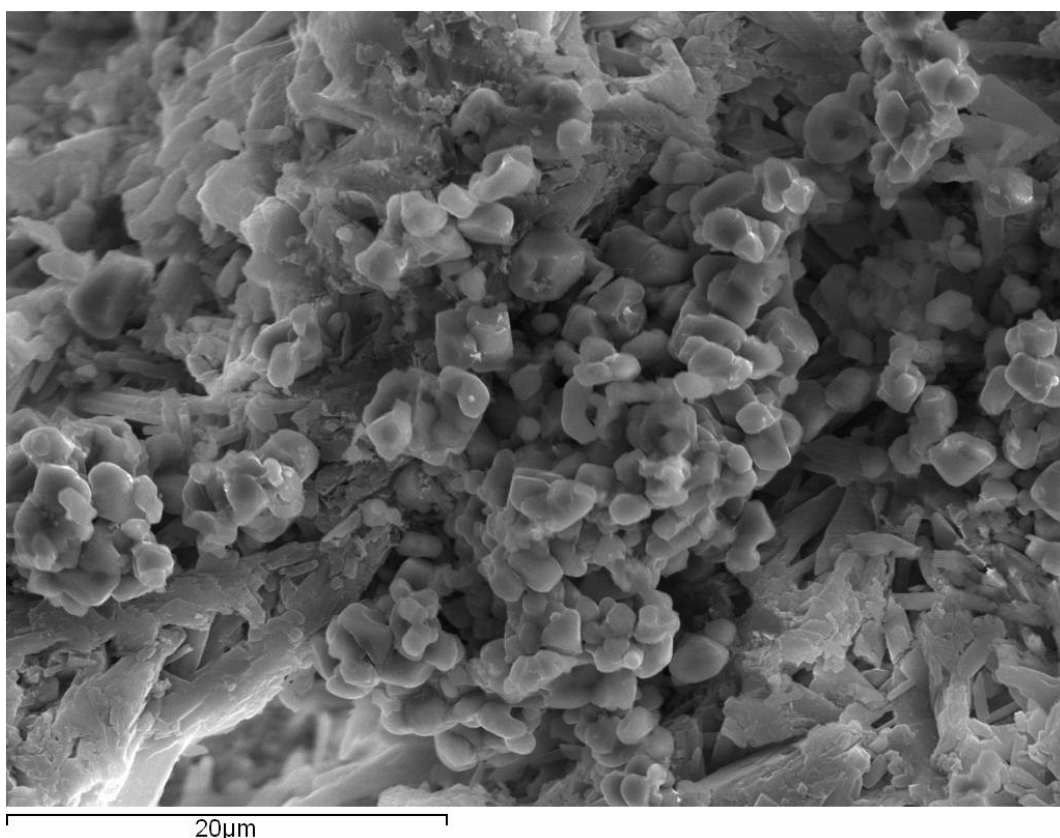




**Fig 34:** Seleuco I Nicátor: unión busto zócalo a 1000 aumentos (retrodispersado)

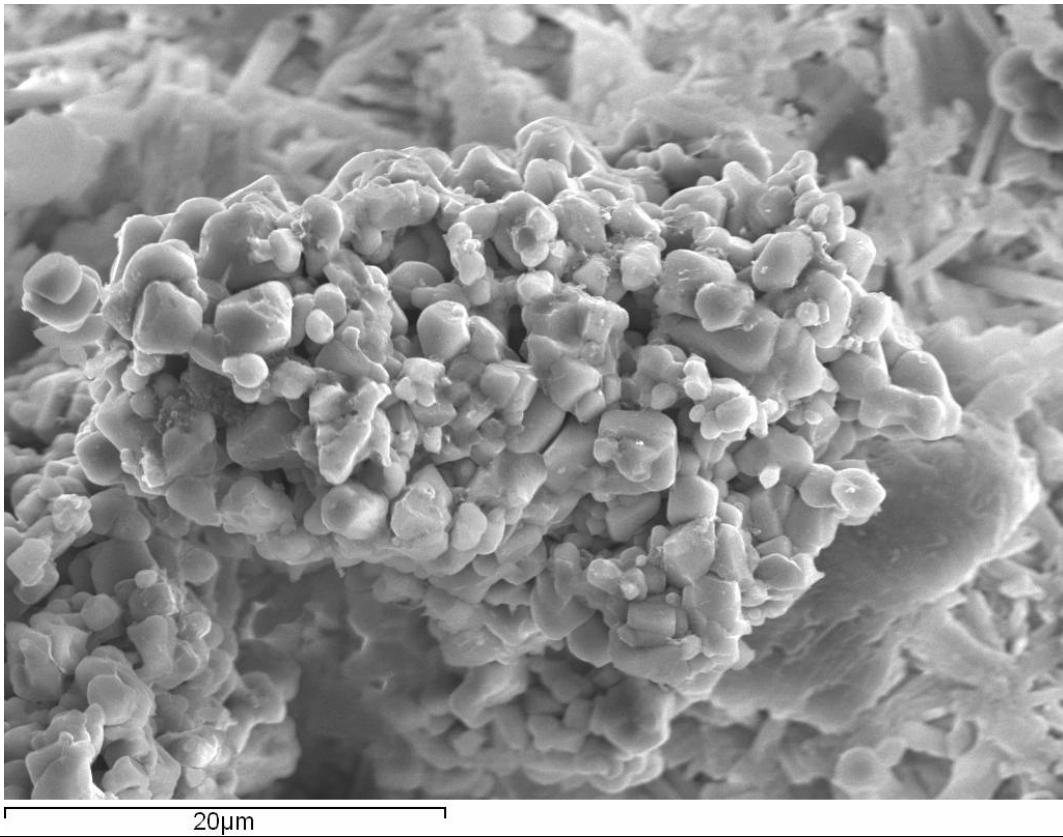


**Fig 35:** Seleuco I Nicátor: unión busto zócalo a 2000 aumentos



**Fig 36:** Seleuco I Nicátor: unión busto zócalo a 2000 aumentos (B)

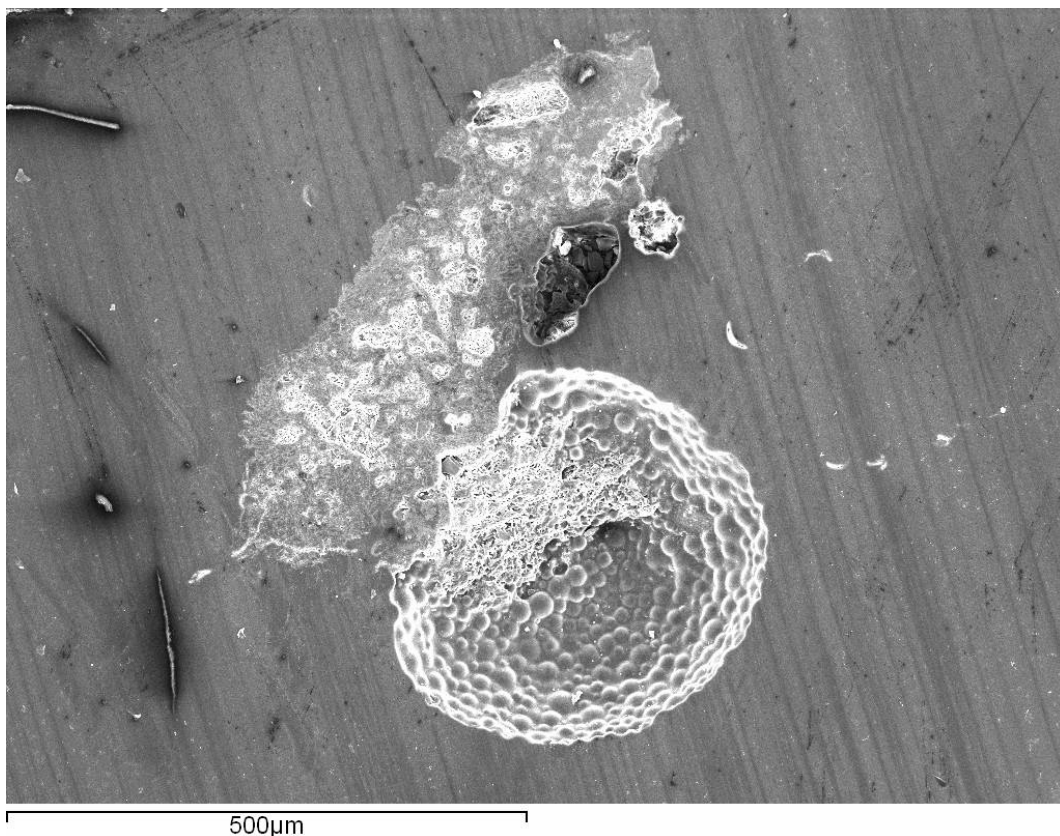




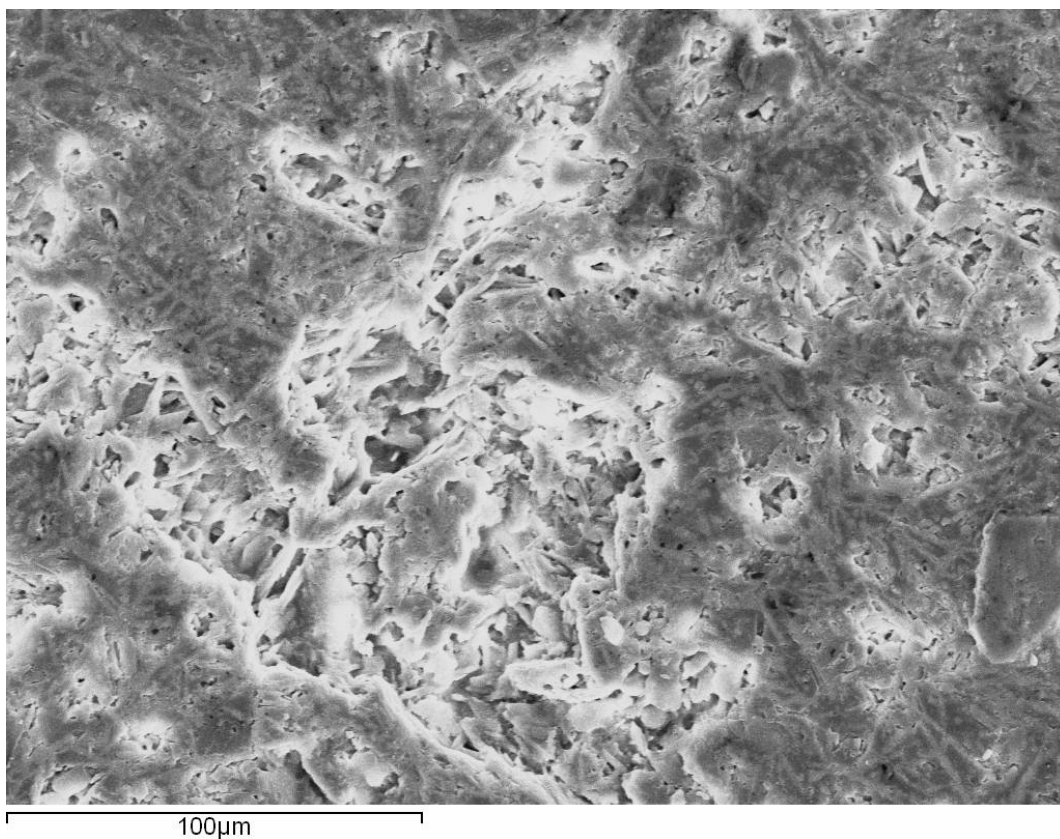
**Fig 37:** Seleuco I Nicátor: unión busto zócalo a 2200 aumentos



**Fig 38:** Seleuco I Nicátor: unión busto zócalo a 3300 aumentos

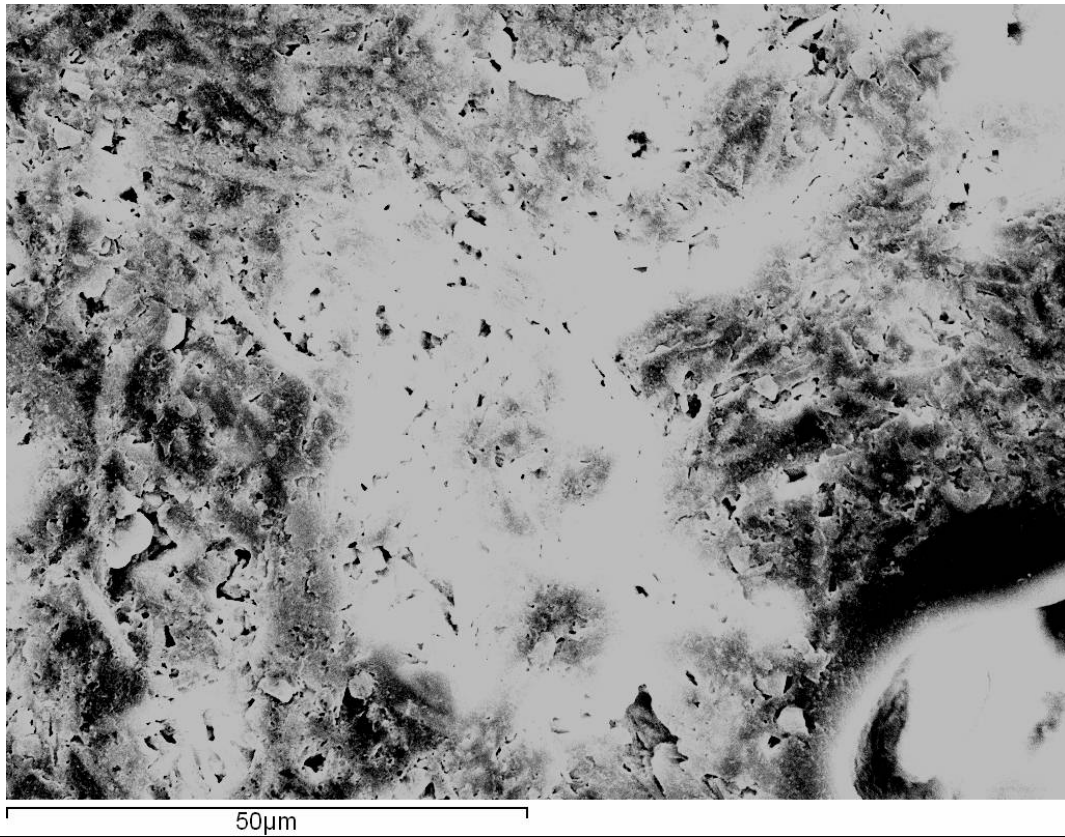


**Fig 39:**Laocoonte, torso pectoral a 100 aumentos

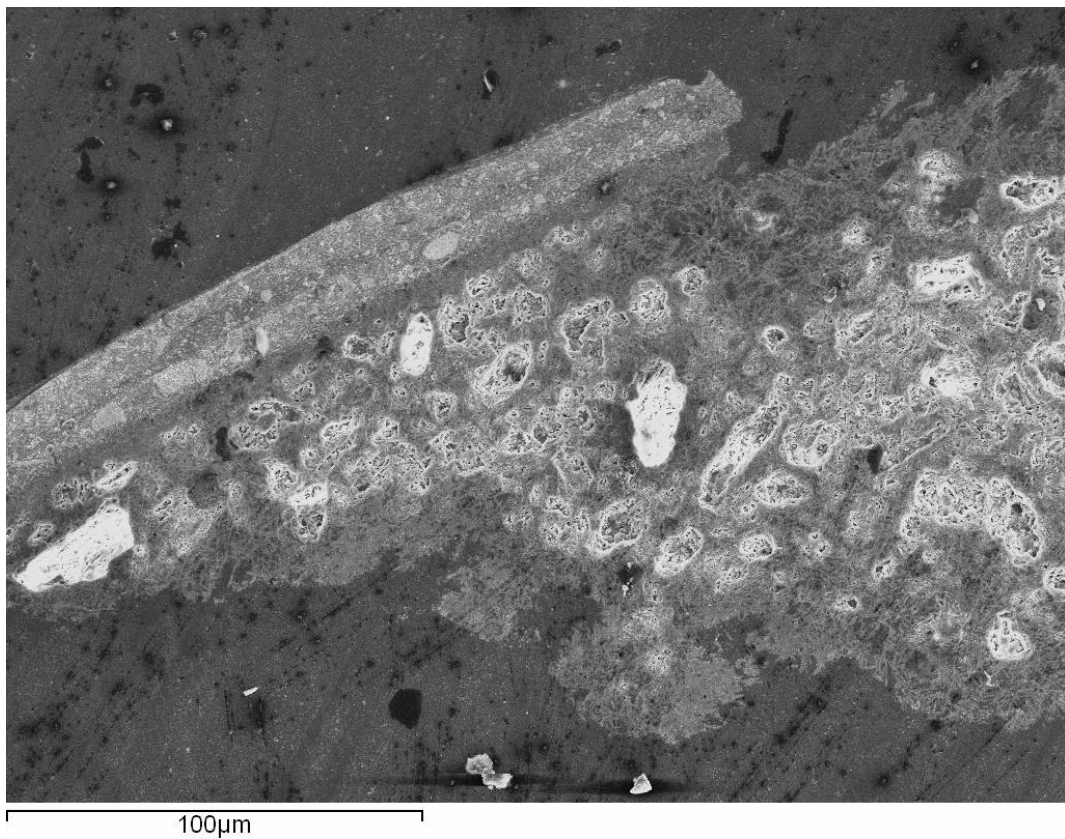


**Fig 40:**Laocoonte, torso pectoral a 400 aumentos





**Fig 41:**Laocoonte, torso pectoral a 1000 aumentos

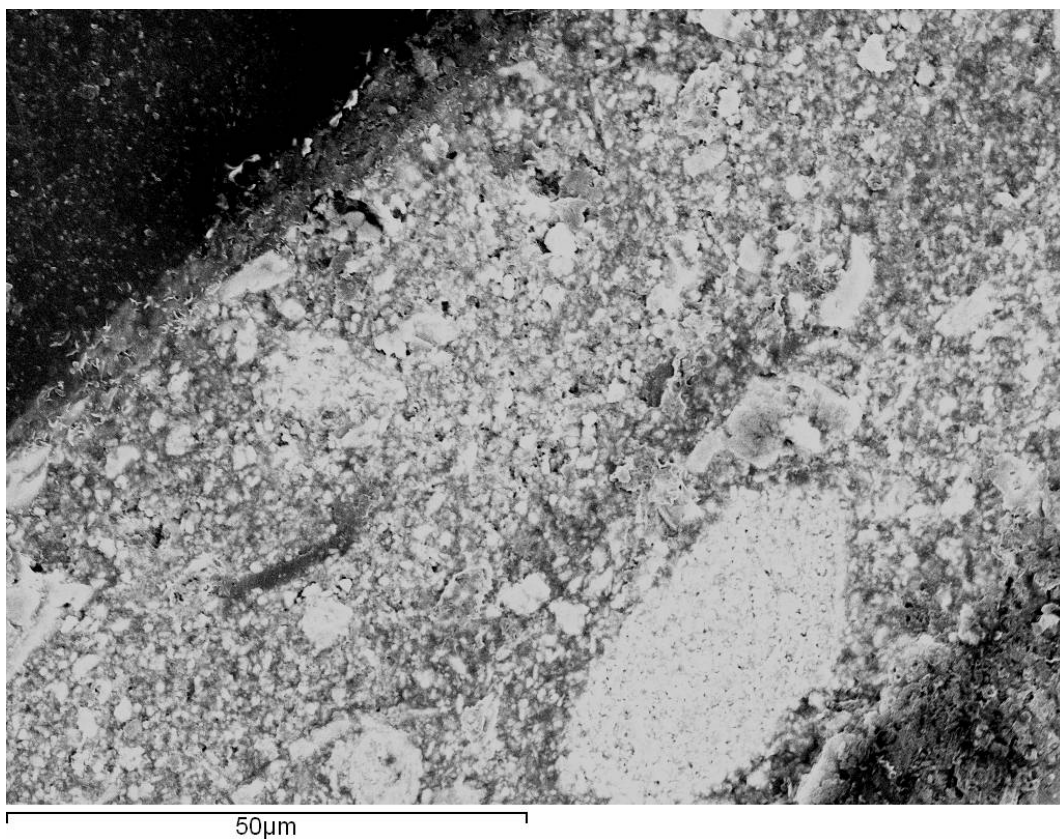


**Fig 42:**Laocoonte, muslo izquierdo a 100 aumentos



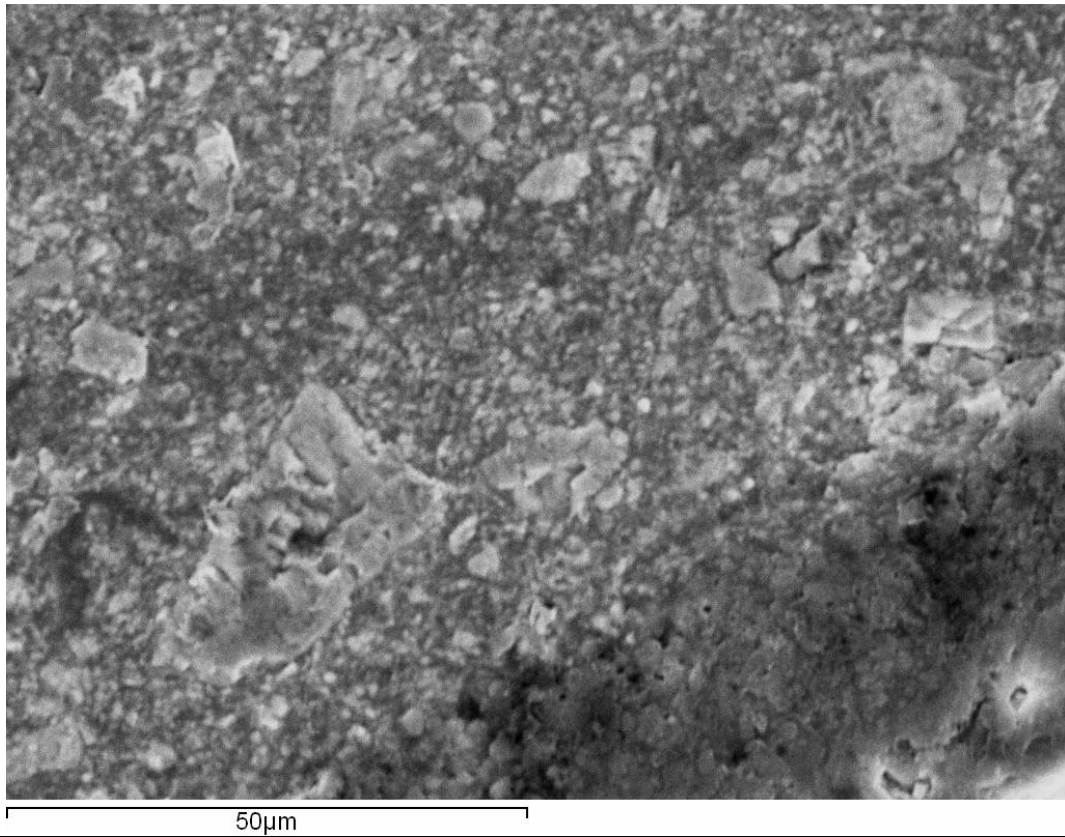


**Fig 43:**Laocoonte muslo izquierdo a 350 aumentos

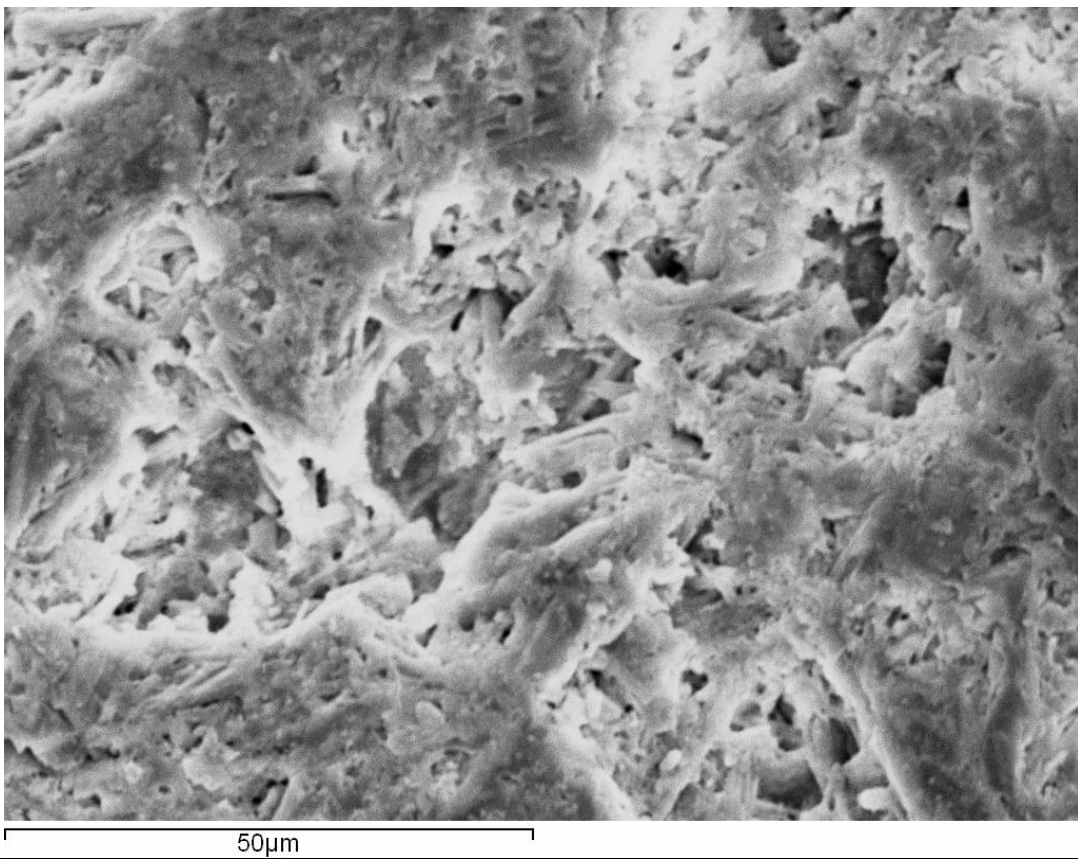


**Fig 44:**Laocoonte, muslo izquierdo a 1000 aumentos (pintura)





**Fig 45:**Laoconte muslo izquierdo a 1000 aumentos (pintura\_2)



**Fig 46:**Laoconte, muslo izquierdo a 1000 aumentos (yeso)

Concentraciones en (µg/g)

Element	yes-A	yes-B	yes-C	yes-D
As	0.21 (0.04)	0.28 (0.06)	2.5 (0.6)	3.1 (0.9)
Ba	28 ?	22 (8)	52 (9)	107 (15)
Br	0.2 (0.07)	0.4 ?	1.7 (0.2)	1.3 (0.4)
Cd	0.5 (0.04)	-	-	-
Ce	0.7 (0.2)	1.18 (0.22)	5 (0.8)	9 (1)
Cl	12 (3)	31 (4)	142 (25)	225 (30)
Co	0.4 (0.1)	0.3 (0.1)	1.3 ?	2.4 (0.5)
Cr	0.7 (0.2)	1.3 (0.4)	4 (1)	11 (2)
Cs	0.1 ?	0.15 ?	0.37 (0.10)	1.3 (0.3)
Cu	-	-	-	10 ?
Dy	-	0.06 ?	0.4 ?	0.7 (0.1)
Eu	0.03 ?	0.04 ?	0.13 ?	0.18
(0.03)				
Hf	0.03 ?	0.10 ?	0.23 (0.05)	0.41
(0.07)				
Hg	0.003 ?	<0.002?	-	<0.002 ?
La	0.24 (0.07)	0.54 (0.08)	2.9 (0.3)	4.6 (0.5)
Lu	0.006 ?	0.007 ?	0.03 (0.01)	0.06
(0.01)				
Mn	19 (5)	10 (2.5)	65 (5)	200 (30)
Mo	0.7 ?	0.4 ?	3.3 ?	1 ?
Nd	-	-	4 ?	-
Rb	1.00 (0.45)	1.5 (0.5)	8 (1)	24 (3)
Sb	0.04 ?	0.026 (0.006)	0.18 (0.03)	0.27
(0.05)				
Sc	0.08 (0.03)	0.17 (0.05)	0.73 (0.15)	2.0 (0.5)
Sm	0.040 (0.009)	0.08 (0.02)	0.47 (0.06)	0.84
(0.12)				
Ta	-	0.02 ?	0.03 ?	0.13
(0.05)				
Th	0.10 (0.03)	0.14 (0.04)	0.52 (0.07)	1.4 (0.2)
Ti	-	65 (20)	225 (25)	505 (70)
U	0.10 (0.02)	0.23 (0.05)	0.72 (0.07)	0.65
(0.1)				
V	1.0 (0.4)	1.33 (0.04)	5 (2)	15 (3)
Yb	0.020 (0.004)	0.03 (0.01)	0.16 (0.04)	0.4 (0.1)
Zn	5 ?	5 ?	17 (5)	18 (4)
Zr	9 ?	-	27 (3)	27 ?

Se trata de Materiales de Referencia Certificados de yesos norteamericanos (Canadá y EEUU)